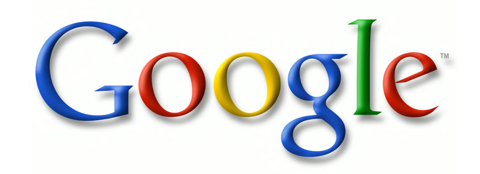
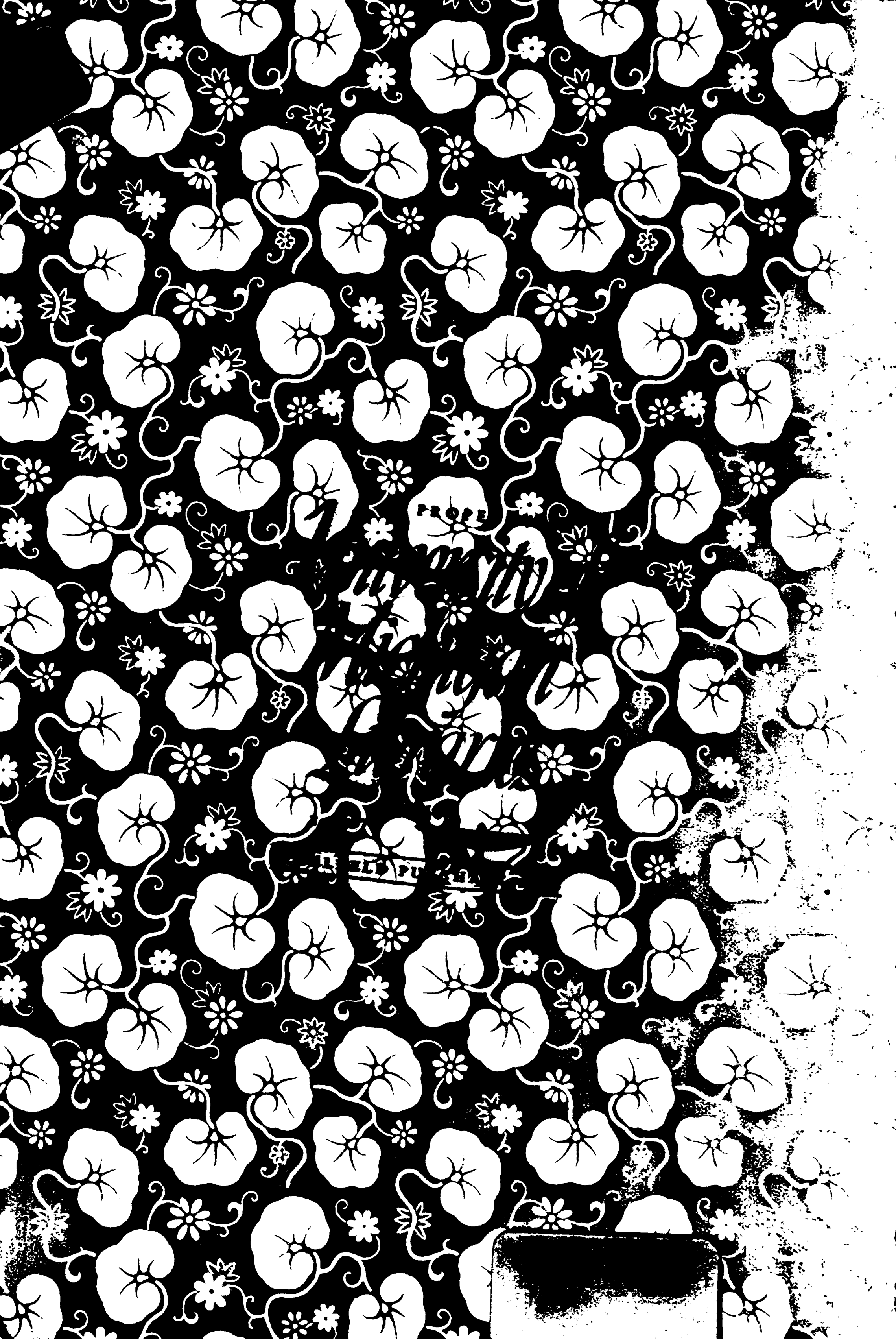


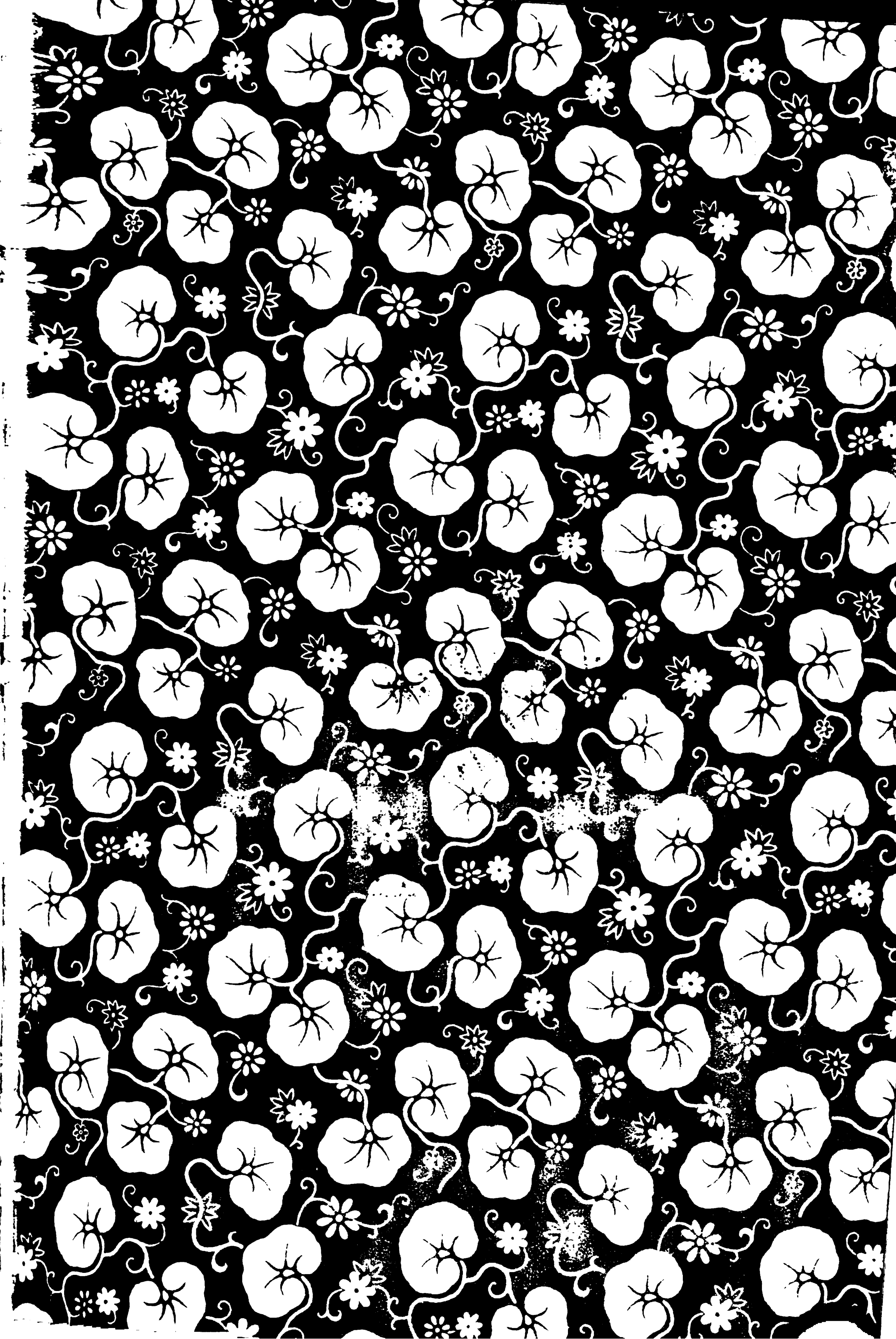


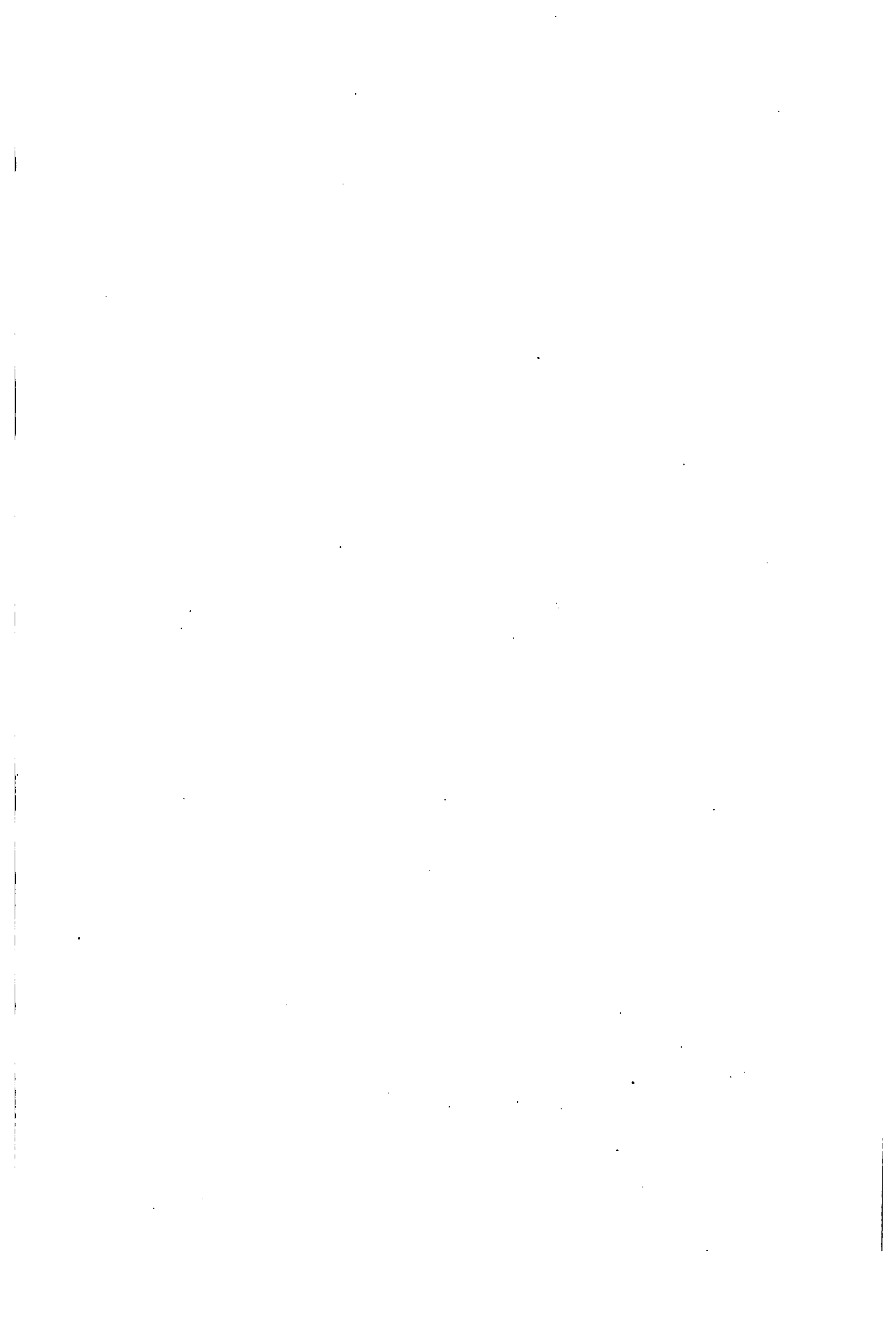
Ed. Bernoulli

Choralnotenschrift









Breitkopf & Härtels

Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten

von deutschen Hochschulen.

Erster Band:

Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1898.

Die

Choralnotenschrift

bei Hymnen und Sequenzen.

Eine Untersuchung der auf Linien gesetzten Neumen als paläographische Vorstudie zur Geschichte des einstimmigen Liedes im späteren Mittelalter

von

Eduard Bernoulli.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1898.

Meinen lieben Eltern

in herzlicher Dankbarkeit.



Vorwort.

Die Abhandlung, welche ich nun als Ganzes der Öffentlichkeit zu übergeben wage, hat ihren Ausgangspunkt vor mehreren Jahren bei dem Versuch einer Übersetzung der Melodien zweier in der Stettiner-Ottoliturgie enthaltener Sequenzen genommen.

Sie war, laut Universitätsakten, der Hauptsache nach bereits am 1. Juli 1896 abgeschlossen und ihren ersten Teil, die Besprechung theoretischer Werke der Neuzeit, soweit sie die einschlägigen Fragen berühren, durfte ich als Dissertation der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig vorlegen. Wenn ich also in fünf eingereichten Druckbogen keinerlei Veränderungen resp. Verbesserungen mehr vornehmen konnte, so mag mir dies zur Entschuldigung dienen. Sonst hätte ich es wohl zweifelsohne gethan. Allerdings erschien es mir auch gewissermaßen als Pflicht, den Betrieb und die Resultate des bisherigen musikpaläographischen Studiums scharf zu beleuchten; denn das muss leider immer noch ausdrücklich gesagt werden, dass hierin bis zur Stunde viel Willkür herrscht und dass dieselbe in erster Linie durch getreue Wiedergabe und genaue Vergleichung umfangreichen handschriftlichen Materials sich wird vermeiden lassen. Das eben erwähnte, unerlässliche komparative Verfahren hat bis jetzt den französischen und belgischen Gelehrten wohl im Ganzen zu greifbareren Resultaten verholfen, als den deutschen.

Meinerseits nun bin ich, wie bereits angedeutet, lediglich durch die mittelalterlichen Manuskripte dazu veranlasst, ja bisweilen einfach genötigt worden, Kritik an einer Reihe von teil-

weise sehr bekannten Schriften und Werken zu üben. Ich würde es mir, zumal in einer ersten Publikation, nicht haben beikommen lassen, wenn ich nicht der Überzeugung wäre, dass allgemeine Aussagen oft mehr Konfusion anrichten, als nötig, und wenn ich nicht meine Vermuthungen durch Beispiele zu belegen von vornhein beabsichtigt hätte.

Überall die richtige Auffassung zu vertreten, diesen Gedanken maße ich mir bei dem ausgedehnten Gebiete indessen keineswegs an, und jede sachliche Berichtigung ist mir herzlich willkommen. Immerhin glaube ich, abstrakte Theorien müssen bis zu ihrem Ursprung verfolgt und eventuell ihre Wirkung auf die Praxis oder deren selbständiges Leben aufgezeigt werden, falls sie irgendwelches Interesse gewinnen sollen.

Aus diesen Prinzipien erklärt sich die Einteilung meiner Abhandlung, die gewiss mancherorts einer Ergänzung bedarf. Ohne Umständlichkeit ist es zu meinem eigenen Bedauern nicht abgegangen, ebensowenig als ohne Einseitigkeit, insofern sich mein Augenmerk diesmal unwillkürlich vor Allem auf den Rhythmus gerichtet hat. Namentlich, als ich im Jahre 1894 die Münchener Hof- und Staatsbibliothek benutzte, drängte sich mir die Anschauung auf, dass versifizierte Texte, speziell von Hymnen und Sequenzen aber auch von ursprünglich deutschen Leichen u. s. w., so oft sie mit der sog. Choralnotation verbunden sind, dennoch ihren Einfluss auf diese geltend machen müssten und dass die genannte Notenschrift, was den Rhythmus anbelangt, doch nicht nur grenzenlos unbestimmt sich ausdrücke. Also: ein Beitrag zur Geschichte des (monodischen) Liedes im Mittelalter möchte die vorliegende Arbeit ebensogut sein, wie ein Beitrag zur Geschichte der Noten-, specieller Neumenschrift. Schon ein Blick auf das Sachregister, — das die Tabellen bei Pothier und in der Paléographie musicale ersetzen muss —, sowie auf die Facsimiles macht den Reiz, die beiden Gebiete in einen näheren Zusammenhang mit einander zu bringen, gewiss verständlich.

Für die überaus liebenswürdige Förderung meiner diesbezüglichen Studien Seitens der EE. Bibliotheksverwaltungen von Mün-

chen, Leipzig, Regensburg, St. Gallen, der Kirchenbibliotheksverwaltungen von St. Jakobi zu Stettin und St. Lorenz zu Nürnberg, und der Direktion des Historischen Museums zu Basel, sowie für die fortwährende Anregung im wissenschaftlichen Verkehr mit Herrn Prof. H. Kretzschmar spreche ich gern auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank aus. Außerdem liegt mir die angenehme Pflicht ob, den Firmen Breitkopf & Härtel in Leipzig, Bruckmann, Köhler in München für die vorzügliche Ausstattung des Textes zu danken. Mein Wunsch ist es, solche Unterstützung möge für die Sache, der sie galt, fruchtbringend sein.

Leipzig, den 14. Juli 1898.

Dr. Eduard Bernoulli.

Inhaltsverzeichnis.

Zweiter Teil.

Dritter Teil.

Zweites Kapitel.

Drittes Kapitel.

Die

Choralnotenschrift

bei Hymnen und Sequenzen.

EINLEITUNG.

Die Texte von Hymnen und Sequenzen nicht nur des späteren, sondern auch des früheren Mittelalters sind schon mehrfach gesammelt worden und die Werke speziell von Mone, Daniel, Dreves, aber auch von Ph. Wackernagel sind beinahe überreich an diesbezüglicher interessanter und wichtiger Litteratur. Zudem ist es eine bekannte Thatsache, dass nicht nur vielfach eben diese Texte, insbesondere der Hymnen, sowie diejenigen einiger Sequenzen, sondern auch die Melodien gerade der ersteren durchaus nicht etwa mit der Reformation ausgestorben sind. Man findet deren häufig in einer der ursprünglichen zum mindesten noch nahestehenden, ja bisweilen völlig entsprechenden Fassung in katholischen Liturgiebüchern bis auf die Gegenwart und vereinzelt sogar in protestantischen Gesangbüchern oder in kunstreichen Kompositionen[1]); ferner in musikgeschichtlichen Werken und Abhandlungen.

Da nun eine systematische Sammlung von möglichst vielen Melodien aus dem Mittelalter schon aus dem Grunde, weil sie jeweilen entweder praktisch oder theoretisch brauchbar schienen mindestens so wünschenswert ist, als diejenige der Texte, so sei es versucht, ihre Notation in verschiedenen Handschriften zu vergleichen.

Wir hoffen dadurch Zweierlei genauer kennen zu lernen, was bisher nur gelegentlich in Betracht gezogen worden ist:

1) Die Bedeutung der Choralnotenschrift bei versifizierten Texten des späteren Mittelalters.
2) Die Bedeutung der damaligen kirchlich-volkstümlichen Melodiebildung — beides in einem gewissen Gegensatz.

1) Joh. Seb. Bach's vierstimmige Kirchengesänge, herausgegeben von Woldemar Bargiel, Berlin 1891—1893. — Daselbst S. 30 Nr. 21; S. 42 Nr. 33; S. 48 Nr. 40 »Christum wir sollen loben schön« = A solis ortus cardine; S. 196 Nr. 127; S. 199 Nr. 133 »Der du bist drei in Einigkeit« * = O lux beata trinitas; S. 211 Nr. 155 »Komm Gott Schöpfer heiliger Geist« ** = Veni creator spiritus; S. 214 Nr. 162 »Christ ist erstanden«; S. 218 Nr. 166 »O wir armen Sünder» = Eya der großen Liebe; S. 238 Nr. 196 »Christe der du bist Tag« ** = Christe qui lux es et dies. — Eine Sequenzmel. liegt zu Grunde S. 200 Nr. 136. »Als der gütige Gott« = Mittit ad virginem. ** — Vgl. (*) Becker, 371 vierst. Choralgesänge von J. S. Bach, Leipzig 1831 S. 90 Nr. 154. Ferner: (**) Erk, Bd. II S. 9 Nr. 169; S. 74 Nr. 256; S. 5 Nr. 160.

a. Zum Vortrag und

b. Zur Melodiebildung des liturgischen sog. »Choraltones«.

Wo wir im weiteren Verlauf unserer Untersuchungen veranlasst worden sind, auch die sog. Neumenfrage zu streifen oder bis zu einem gewissen Grad hereinzuziehen, wissen wir einerseits gut genug, wie viel umstritten sie an sich schon ist. Andrerseits liegt es auf der Hand, dass ein innerer Zusammenhang zwischen jener älteren Notenschrift und den »Choral«noten existiert. Studien, die sich auf letztere beziehen, können und sollen also eine direkte Vorstufe bilden zu einer womöglich immer genaueren Erklärung der Neumen.

Doch wir sehen uns zuallererst genötigt, auf Grund neuer und alter theoretischer Angaben und Andeutungen unsern Standpunkt zu wählen d. h. zu rechtfertigen und lassen darum eine Übersicht über die wichtigsten von ihnen vorangehen.

Erster Teil.

Die neueren und neuesten Theoretiker.

Erstes Kapitel.

Allgemeine Vorbemerkungen.

Der »gregorianische Gesang«, von welchem auch die Hymnen und Sequenzen eine Abart darstellen, ist gerade seit der Mitte unseres Jahrhunderts Gegenstand lebhafter Streitigkeiten geworden. Namentlich wenn wir auf die katholischen Schriftsteller hinblicken, so lassen sich sofort zwei Gruppen aussondern und wohl nicht unpassend betiteln, etwa als:

a. die orthodoxen Dogmatiker,

b. die kritisch-historischen Exegeten.

Dass innerhalb dieser neuerdings ziemlich diametral entgegengesetzten Farben noch unbestimmtere Schattierungen sich geltend machen, ist natürlich kein Ausnahmefall, auf dem Gebiete der gesammten Litteratur nicht.

Um klarzustellen, was wir mit einer solchen Unterscheidung meinen, verweisen wir zunächst auf den Kongress von Arezzo 1883, und auf dessen Folgen.

Dort schon hatten katholische Paläographen verlangt, man müsse den gregorianischen Gesang gemäß den alten handschriftlichen Traditionen zu reformieren suchen[1]). Dort schon wurden sie durch ein päpstliches Dekret zurecht gewiesen, und wir können nns nicht versagen, etwas vom Wortlaute desselben hier mitzuteilen:

..... »*Interea temporis plures ecclesiasticae Musices cultores subtilius inquirere coeperunt, quaenam esset primigenia Gregoriani cantus ratio, quaeque fuerint per subsequentes aetates variae ejusdem phases. Verumtamen plus aequo hujus investigationis limites praetergressi, ac nimio antiquitatis amore fortasse abrepti, negligere visi sunt recentes sedis Apostolicae ordinationes ejusque desideria pluries manifestata pro introducenda uniformitate Gregoriani cantus, juxta modum prudentissimo Romanae ecclesiae usu comprobatum. Scilicet, posthabito hoc jam sapienter constituto tramite, adhuc sibi integrum esse putarunt, contendere, ut ad eam, quam ipsi putant, primaevam concentuum formam Gregorianus cantus reducatur*« etc.

Die Meinungen der betreffenden Altertumsforscher werden »*per ephemeridas*« verbreitet und ihre Arbeiten »*varia edita opuscula*« genannt.

Trotzdem haben sich die Differenzen auch seither nicht totschweigen, oder gar aus der Welt schaffen lassen. Sie sind vielmehr noch gewachsen, wie dies schlagend beweist ein Aufsatz von F. X. Haberl in einer außerordentlichen Beilage der »Musica sacra« [2]).

Der Streit wird als im Ganzen leider bekannt genug vorausgesetzt, indessen ein neuer Feldzug eröffnet und von kirchen-

---

1) Cf. Extra-Beilage zu den Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik Nr. 4 von 1883. Dieselbe enthält: »Offene Briefe über den Kongress von Arezzo« von Lans (aus dem Holländischen übersetzt von Luypen) — Schriftstücke, die ein lebendiges Bild der Verhandlungen entwerfen. Im 13. Brief sind die Beschlüsse mitgeteilt und Resolution 4 lautete demnach: »Dass der Vortrag des gregorianischen Gesangs in gleich langen und ‚gehämmerten' Noten beseitigt und dafür der rhythmische Vortrag nach den von Guido von Arezzo im XV. Kapitel seines Micrologs entwickelten Prinzipien eingeführt werde.«

2) »Die Archäologie und das päpstliche Breve, ‚Quod S. Augustinus'« Nr. 9 vom 1. Sept. 1895. — Letzteres ist ein abermaliger Erlass der Curie vom 7. Juli 1894, worin dem Vernehmen nach zu lesen steht (in Übersetzung): »Die vom Kongress von Arezzo ausgesprochenen und von demselben dem hl. Stuhl vorgetragenen Wünsche, betreffend die Zurückführung des liturgischen Gesanges zur alten Tradition, können, so wie sie lauten, nicht angenommen, noch gutgeheißen werden« etc. Haberl fügt aus eigenem Antriebe bei: Hierdurch habe die S. R. C. (Sacrorum rituum congregatio) »mehrere Lichter die von manchen nicht gesehen werden wollten, noch schärfer strahlen lassen, und besonders Jenen, die hinter den Vorgebirgen und Felsenklippen sog. Wissenschaft, Tradition, Forschung, Freiheit, Willkür herumsteuerten.«

rechtlich dogmatischem Standpunkt aus gegen die Selbständigkeit der historisch-kritischen Forschung angefochten. Quintessenz bleibt:

»Ein (solcher) Pharus ist die hl. Kirche, dessen Wächter in der Person des Papstes nicht nur in Sachen des Glaubens, sondern auch der Disziplin gebietet und leitet, auf unerschütterlichem Felsen erbaut, nie wankend, stets zu erfreulichem Ziele führend«. — Oder mit Abt Dom Guéranger's Meinung zum Schluss zitiert:

‚*Rome est mère et maîtresse; tout ce qu'elle fait est bien*'! —

Im Verlauf der 16 Seiten langen Ausführungen wird freilich z. B. auf S. 124 zugestanden:

»Übrigens galten die gregorianischen Gesänge, wie so viele andere liturgische Einrichtungen, welche zur Zeit Gregors bestanden, zu keiner Zeit als Dogma, und als unveränderlich, es kommt nur darauf an, wer sie ändert, ob Unberufene, oder die rechtmäßige Autorität«. — Diese Auslassungen finden sich sogar im Zusammenhang mit der Bemerkung, dass ein Knochengerüste oder ein rhythmisches Schema gut und notwendig sei, obschon es (dem Verfasser) noch keine Gewissheit über den Autor der Melodie gebe, da über ein und dasselbe Schema viele ganz verschiedene Melodien gebildet werden können[1]).

Sollten da nicht gerade die Archäologen das Augenmerk der Kirche auf die Veränderlichkeit der Gesänge gerichtet haben? Sollte nicht die herrschende Autorität in Gefahr sein, aus konstitutionellen Interessen die berechtigten geschichtlichen zu misskennen?

Doch hören wir weiter. Noch deutlicher ein Parteistandpunkt tritt bald darauf hervor (S. 125)!

Der Hauptgrund der Annahme der »Ausgabe von Regensburg«, äußert sich Haberl, »liegt für uns in der Autorität des hl. Stuhles, welcher dieselben in ⟨drei⟩ Dekreten[2]) als offiziell und typisch erklärt hat, um endlich Einheit im liturgischen Gesang zu erzielen, und dringendst wünscht, dass diese Bücher

---

1) Demnach bekümmert Haberl als wichtigste Streitfrage diejenige der Autorschaft, welche doch thatsächlich zunächst Nebensache ist und sich jedenfalls nicht länger allein durch die kirchliche Tradition schlichten lässt.

2) Vergl. aber Doppelnummer der Musica Sacra vom 1. und 15. April 1897 (Nr. 7 und 8) S. 96. »Er (sc. der Unterzeichnete — F. X. H. selbst —) hat die beiden (!) päpstlichen Breven vom 23. April 1883 und 7. Juli 1894 ...... vor sich« etc. Und dem entsprechend in Musica sacra Nr. 10 von 1897, S. 114: »Die offizielle Form, welche die kirchliche Gesetzgebung .... den liturgischen Gesängen gegeben hat und die durch die päpstlichen Breven von 1883 und 1894 .... vorgeschrieben .... und empfohlen worden ist.« Der zwischen ⟨ ⟩ stehende Text ist in Sperrschrift gedruckt.

in allen Kirchen eingeführt werden. ⟨Der hl. Stuhl hat das unbestreitbare Recht, liturgische Anordnungen oder Änderungen zu treffen, wie er es nach Bedürfnissen und Verhältnissen der Zeit für notwendig und nützlich erachtet, und jeder Katholik hat die unabweisbare Pflicht, solche Anordnungen zu respektieren und der Autorität sich zu unterwerfen.⟩

Die französisch-belgischen Opponenten, und wenn sie auch Doctores theologiae sind, stellen ihrer theologischen Wissenschaft ein schlechtes Zeugnis aus, indem sie den bezüglichen Dekreten des hl. Stuhles ihre Anerkennung versagen, oder mittelst Sophismen denselben eine falsche Deutung geben; ebenso kompromittieren sie ihre Gerechtigkeitsliebe, indem sie auf alle Weise die Ausgabe von Regensburg verächtlich zu machen suchen . . . . . .

Möchten insbesondere diejenigen unserer Ordensbrüder, welche in diese Opposition verwickelt sind, davon ablassen, und die *Scientia* auf den Altar des Gehorsams als Opfer legen, damit sie in Wahrheit zeigen, was sie auf die erste Seite der ‚Paléographie musicale‘ geschrieben haben:

> *Haeredes pietatis ejus* (sc. Abb. Prosp. Guéranger) ⟨*erga sedem Apostolicam*»⟩. —

Die archäologischen Forschungen scheinen also auch hier die Herstellung einer Einheitlichkeit nicht zu fördern — und in mehr als einer Hinsicht mag dies zu bedauern sein —; sie scheinen überhaupt einer subjektiv freieren Meinung in kirchlichen Dingen nach der Seite der musikalischen Liturgie Vorschub zu leisten. Das wird notwendigerweise noch manche Unruhe hervorrufen, ist aber unvermeidlich und gewährt Außenstehenden und doch Interessierten ein merkwürdiges Schauspiel.

Das Bild der ganzen Kontroverse indessen haben wir länger, als es vielleicht angemessen scheint, aufgerollt, weil gerade die Hymnenlitteratur uns einige jetzt wieder auflebende Melodien als Beispiele für unsere später folgende Analyse bieten wird; und weil wir unsrerseits jegliche dogmatische Voreingenommenheit vermeiden möchten. So ergeben sich für uns folgende grundsätzliche Anschauungen, die wir durch den ganzen Verlauf der Arbeit hoffen als richtig darthun zu können:

1) Wir verzichten von vornherein darauf, von offiziell katholischen Wegweisern uns auf die labyrinthisch verschlungenen Pfade kirchenpolitischer und disziplinarischer Gedankengänge, anstatt auf das rein historische Arbeitsfeld leiten zu lassen.

2) Wir begreifen, wenn es für selbständige katholische Gelehrtennaturen nicht immer leicht ist, unbefangen zu prüfen und Konsequenzen zu ziehen.

3) Wir hegen die Vermutung, dass auch im Mittelalter die

Subjektivität in verkappterem oder offenerem Kampfe mit der römischen Autorität stand, wo die Vortragsart und die jeweilig besondere Form des liturgischen Gesanges in Frage kam.

4) Erst nach Abzug mancher Accidentien wird man den »Befund« einer mittelalterlich liturgischen Handschrift relativ sicher verwerten können.

Was gewährt uns nun, da wir demnach weit entfernt sind, uns in Einzelheiten am Ziel eines feststehenden Urteils zu glauben, das neuere theoretische Material, bestehend in musik- (und litterar-)geschichtlichen Werken, eventuell auch in liturgischen Drucken zu praktischem Gebrauch, namentlich seit den Fünfzigerjahren für eine Hilfe, zum mindesten gewisse Prinzipien geltend zu machen?

Zweites Kapitel.

Einzeluntersuchungen und Einzellösungen der Ligaturen und Konjunkturen.

§ 1.

Für die obschwebenden Fragen dürfen Forkel und Kiesewetter ganz außer acht gelassen werden; denn sie bieten für eine Transscription der (Neumen- und) Choralnotenschrift durchaus nichts Eigenartiges; auch das, was sie im Allgemeinen vom gregorianischen Gesang denken, wird dem Sinne nach völlig entsprechend von Musikhistorikern angenommen, die uns zeitlich viel näher stehen, als die beiden Autoren[1].

Zwar in einem noch älteren Werk, in Burney's »General history of Music«, Bd. II. S. 328, wird uns die Übertragung einer Melodie auffallen müssen. — Doch knüpfen wir unsere jetzige Beschreibung am besten an Lambillotte an. Freilich befasst er sich, wie die unmittelbar nach ihm erwähnten Gelehrten, mit der Entzifferung der Neumen. Wir laden also den Verdacht auf uns, ohne auch nur die notwendigste Vorkenntnis zu besitzen, uns in diese heiklen Fragen einmischen zu wollen.

Allein, so ganz unberufen wird diese Neugierde nicht sein: hauptsächlich, weil die Choralnotation, vor Allem unverkennbar die deutsche Nagelnotenschrift sich ja direkt aus den linienlosen Neumen weitergebildet hat. Gelten nun auch, je nach der

---

1) Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 2. Bd. 1788 und 1801. — Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik, Leipzig 1834 (2. Aufl. 1846).

Gesangsgattung und je nach der Zeit, in mancher Hinsicht Unterschiede in der Erklärung, so wird eine Familienähnlichkeit den Beiden doch nicht fehlen. Ja, die Tochter wird durch ihr Aussehen uns unwillkürlich da und dort Rätselhaftes in den verwitterten und vergilbten Gesichtszügen der Mutter deuten.

Für die Intervallenschritte bei verschiedenen liturgischen Melodien ist eine solche Vermutung im Großen und Ganzen bereits als richtig erwiesen[1]). Warum sollten dann nicht auch für den Rhythmus gewisse bei besser geschulten Sängern gültige Normen aufgestellt werden können, und zwar Normen, welche nicht bloß ein vorübergehendes kümmerliches Dasein fristeten? — Doch zur Sache. — Lambillotte beruft sich in seinem »Clef des mélodies grégoriennes«[2]) auf Johannes de Muris (man achte, übrigens darauf, dass dies ein Theoretiker des 14. Jahrhunderts ist s. u.,) und auf dessen Definition der Clivis, [neumes] als einer Ligatur, die »aus einer Note und einer Halbnote« bestehe[3]) und eine Biegung der Stimme (nach unten) bedeute.

Danach scheint ihm der Wert von einer Longa und einer Brevis gegeben; trotzdem wird er stutzig, weil alle Handschriften von Guido von Arezzo an gleiche Notenwerte für beide Ligaturteile supponieren[4]). — Eine Auskunft darüber, wie sie das ausdrücken, finden wir beiläufig gesagt, nicht. Dagegen stützt sich nun Lambillotte, um die Autorität des Johannes de Muris zu retten — auf das Antiphonar von St. Gallen. Auch diese Handschrift genießt bei ihm gewissermaßen kanonisches Ansehen, als älteres Monument und wohl außerdem als direkte Kopie des römischen Antiphonars. Und doch giebt gerade sie kein unbedingt sicheres Zeugnis zu Gunsten des genannten, jüngeren, mittelalterlichen Theoretikers. Denn der Romanusbuchstabe »c«, der ja gewiss eine Tempobeschleunigung anzeigt, kann uns nur auf einen bestimmten Weg führen.

L. selbst meint, es sei also, da gerade die Clivis fast immer im Antiphonar von St. Gallen mit dem »c« überschrieben vorkomme, sehr wahrscheinlich, dass man damals die Clivis als Verbindung von Longa und Brevis ausführte; so bringt er allerdings

---

1) Cf. Paléographie musicale, III. Planche 173 (A): Hymnus aus einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts, dessen Melodie im ersten Vers die Notation auf Linien, im weiteren Verlauf dieselbe ohne Linien, zeigt. Sie erinnert, beiläufig bemerkt, stark an ‚Pange lingua'.

2) L'antiphonaire de St. Gal (Paris 1851) S. 24, von der Clivis.

3) Clivis dicitur a Cleo, quod est melum, et componitur ex nota et seminota, et signat quod vox debet inflecti Gerb. Scr. III. S. 202 Sp. 1.

4) l. c.

die vollständige Übereinstimmung mit der Definition des Johannes de Muris glücklich zustande.

Unsererseits sind wir geneigt, eine abweichende Vorstellung sogar für die Periode des St. Galler Dokumentes geltend zu machen.

Es wird nämlich nicht darüber reflektiert, ob das »c» nur für eine Note der Clivis gelte, oder nicht eher für beide. Letzteres glauben wir, und L. giebt uns, ohne es zu wollen, Waffen zur Verteidigung in die Hand. Er sagt: Das »c« drücke immer eine schnelle Bewegung aus für die Note oder das Zeichen (ou au signe), über welchem es stehe ... Gewöhnlich finde es sich über den Punkten, welche der Virga oder dem Podatus folgen, und über der Clivis .... finde man »cm« oder »ct« über einem Podatus oder einer Clivis, so wolle das besagen. dass eine der Noten kurz, die andere mäßig lang oder lang ausgehalten werden müsse[1].

Gerade aus letzterem Satz darf man wohl folgern, dass das einzelne Zeichen »c« seine Wirksamkeit auf beide Teile der Clivis erstrecken könnte[2].

Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir, dass im St. Galler Antiphonar sozusagen der einzige uns direkt interessierende Hymnus ist:

»*Crux fidelis inter omnes*« und, alternierend mit ihm (auch offenbar mit etwas variierender Melodie):

»*Pange lingua gloriosi proelium certaminis*«[3].

---

1) S. 39 »Lettres significatives ou romaniennes«. — Später, S. 41 giebt er die wenig tröstliche Versicherung:

Bernon (Gerb. Scr. II) dit que de son temps (XIIe siècle) on n'était pas d'accord sur l'interprétation des lettres »c, m, t« et même qu'on leur donnait une valeur contradictoire. Mais pour l'antiphonaire de St. Gal, toute incertitude est impossible. — Wie stimmt diese Behauptung zur »Wahrscheinlichkeit« der Interpretation auch nur von »c« (il est donc bien probable etc.? S. Haupttext) vgl. auch Pal. mus., IV. (1894) p. 9 und spec. 13 f.

2) In der Pal. mus. (IV) S. 17 lesen wir allerdings: les lettres significatives adjointes à un groupe neumatique n'affectent en règle générale qu'une seule note: la place de la lettre indique quelle est la note modifiée. — Aber Ausnahmen werden doch auch angenommen und wer bürgt für die stetige Genauigkeit der Schreiber? Zudem ist Verlängerung einer Note der Ligatur ja möglich, selbst wenn diese als Ganzes nur den Wert einer Einzelnote besäße.

3) Die Reproduktion auf p. 100 ff. bei Lamb. würde, falls sie zuverlässig wäre, seine eigene Behauptung widerlegen: Dans le même Manuscript .... la Clivis n'est jamais précédée ni suivie du Punctum. — Die Originalhandschrift notiert indes überhaupt so oft Jacentes, wo die lithographierten Tafeln Punkte haben, dass die Pal. mus. II. (1891) p. 66 gewiss richtig urteilt: Quant an No. 359 de St. Gall (Lambillotte), il a été transcrit et reproduit avec trop de négligence etc.

Von weiteren Ligaturzeichen kommt für spätere Handschriften in Betracht Plica: inclusive Cephalicus, Tramea, fügen wir gleich bei.

Wenigstens glaubte Lambillotte annehmen zu dürfen, dass die Plica des Johannes de Muris gerade dem Cephalicus der St. Galler Handschrift entspreche[1]:

Für uns ist diese Frage insofern nicht ganz nebensächlich, als wir auch später noch die Spuren des Cephalicus glauben konstatieren zu können. Sicher finden wir ihn wieder z. B. in einer Handschrift des XIII/XIV. Saec. , wo die Neumen auf Linien gesetzt sind, und zwar, in Übereinstimmung mit L.'s Annahme, wechselte dieses Zeichen an genau korrespondierenden Stellen mit der Plica, aber auch mit — der Clivis!

Hiervon im dritten Teile mehr.

Während ferner der Cephalicus in der deutschen Choralnotenschrift sozusagen — bis auf eine ziemlich stereotype Figur — verschwindet[2], sobald sie fest ausgeprägt ist, rettet er sich merkwürdigerweise mit Vorliebe in die römische Quadratnotenschrift.

Denn die dort noch in Handschriften des 14. Jahrhunderts auftauchenden Formen, die wiederum Plica (= Clivis) vertreten, sind gewiss am besten als etwas verknöcherte Altersstufen

---

1) S. 26 und 27: »Nous pensons aussi que le signe appelé »Plica« par Jean de Muris, n'est autre que le Cephalicus. Dann folgt das Citat aus Gerb. Scr. III., S. 202 Sp. 1: Plica dicitur a plicando et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem.

Wir ergänzen hier schon die von Johannes de Muris in der Summa musicae, — Cap. VI (S. 201, 202): »De notulis cantus usualis, quae sint, et ad quid inventae« — genannten Notenzeichen; es sind: Punctum, Virga, Clivis, Plica, Podatus, Quilisma und Pressus. Der Punkt übrigens auch als Teil einer Notengruppe. Doch giebt der mittelalterliche Theoretiker keine (bestimmten) Notenwerte an, sagt vielmehr:

Sed cantus adhuc per haec signa minus perfecta cognoscitur, nec per se quisquam eum potest addiscere, sed oportet, ut aliunde audiatur et longo usu discatur (!).

2) Eine Stettiner Handschrift von 1487 schreibt öfters ; eine Nürnberger Handschrift von 1510 analog . — Dagegen kommt in Clm. Mon. 23046, 14. Jahrh. einigemale vor: und zwar diesmal mitten in der deutschen Choralnotenschrift, s. u. Teil III.

desselben zu bezeichnen [musical notation] = [musical notation] (cf. [neume] = Plica). Zudem machen wir an dieser Stelle noch ausdrücklich aufmerksam eben auf die große innere Verwandtschaft zwischen Plica und Clivis. Sie werden, seit dem 14. Jahrhundert jedenfalls, willkürlich ausgetauscht. In der deutschen Choralnotation wird es nicht schwer sein, Beispiele aufzuführen, und in der römischen ist der Unterschied, wenn nicht ganz verwischt, so doch auf eine Kleinigkeit zusammengeschrumpft. Wir allerdings fassen [neume] und [neume] als Schreiberlaunen auf, obschon für die annähernde Festsetzung eines Notenwertes der einzelnen Bestandteile so oder so herzlich wenig darauf ankommt.

Nach Lambillotte bedeutet nun Plica (Cephalicus, Tramea) eine lange und eine damit verbundene kleine Note, welch letztere dazu dient, um leicht auf die folgende Note hinüberzugleiten[1]). Sollte auch der Wert der Hauptnote »verlängert« worden sein, so war das nicht auffälliger, als etwa bei einem Nachschlag. Zudem aber heißt es gerade bei dem betreffenden Gewährsmann Lambillotte's, bei Marchettus von Padua: »cum voce ficta«; die »Verlängerung« (protractio) findet also wohl mehr für das Auge in der Schrift, als für das Ohr im Gesange statt. Nicht sehr geschmeidige Kehlen werden sich den Vortrag überhaupt erleichtert und die Ligatur ungefähr in zwei Hälften oder z. B. in eine punktierte Viertel- und in eine Achtelnote zerlegt haben. Auch nach L.'s eigener Interpretation bezweckt die Plica ja mehr eine weiche Biegung in der Melodie als eine starke Tonzerdehnung[2]).

Übrigens lässt er sorgfältigerweise nicht unberücksichtigt, dass sowohl Marchettus (s. die Anmerkung) als auch Franco von Köln[3]) in ihren Traktaten über Mensuralgesang von der

---

1) S. 26 f. Marchetti di Padoue dit: Pliquer une note, c'est prolonger la quantité de son temps, soit en montant, soit en descendant et cela par le moyen d'une note fictive, différente de la note intégralement chantée. Il ajoute: la plica fut inventé pour donner au chant quelque chose de plus doux cf. Gerb. Scr. III, S. 81. — Druckfehler! Das Citat findet sich S. 181 im »Pomerium musicae mensuratae«, und zwar: Sp. 2. Plicare autem notam est praedictam quantitatem temporis protrahere in sursum vel in deorsum cum voce ficta (!), dissimili a voce integre prolata ..... Sp. 1. Plica fuit inventa in cantu, ut per ipsam aliquid dulcius proferatur (resp. genau reproduciert: aliqua similia ..... proferantur).

2) l. c. Enfin, comme le signe de Gui, le »Cephalicus« représente une note longue et une petite note, qui sert à passer limpidement à la suivante. . . ..

3) Cf. Scr. III S. 6 Sp. 1 ohne nähere Bestimmung:

Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et acutum .... alia ascendens, alia descendens (in: Franconis »Musica et cantus mensurabilis«). Zu dem Ausdrucke »vox ficta« sei übrigens noch bemerkt, dass nach Riemann

Plica sprechen. Doch hält er ihnen wieder Johannes de Muris entgegen und außerdem wissen wir bereits, wie ganz dieselben Ligaturzeichen hüben und drüben angewandt worden sind. — Der Schluss in Cap. VI des ebengenannten Theoretikers klingt allerdings nicht sehr ermutigend[1]). — Auch der Epiphonus hat sich, wie der Cephalicus in jüngeren, mit römischen Typen notierten Handschriften erhalten: [2]). Wir erwähnen ihn als Abart des Podatus. Während nun Lambillotte diesem den Wert von zwei langen Tönen beilegt[3]), supponiert er beim Epiphonus: Longa und Brevis. Immerhin wäre schon diese Bestimmung an sich bloß relativ giltig, wenn er weiterhin annimmt, der Epiphonus bringe dieselbe Wirkung nach oben hervor, wie der Cephalicus nach unten. Dann wäre doch die zweite Note wiederum ein kleiner Nachschlag. In praxi, glauben wir allerdings, ist L. nicht weit von der Wahrheit entfernt; denn der Podatus ist späterhin, analog der Plica (und dem Cephalicus), etwa in zwei Hälften zerlegt worden, wie wir im III. Teil es werden zu beweisen suchen. Allein weitere Gründe giebt der französische Gelehrte nicht an, ebensowenig als für seine Einschätzung der übrigen Ligaturen. Wie er sich überhaupt auf Johannes de Muris mit Vorliebe stützen mag, ist uns nun um so weniger ersichtlich, als dessen Angaben durchaus nicht stets in Einklang zu den seinen treten[4]). Aus den sogenannt positiven

S. 52 ff. die »Musica ficta« Melodiengebilde mit Halbtonerhöhung resp. Erniedrigung (♯ ♭) bezeichnet haben mag. Allein zu Odington's Zeit (d. h. vom 13. Jahrh. an) nannten die Theoretiker dies »musica falsa«. (l. c.) Also würden die betreffenden Töne wohl voces falsae heißen. S. noch weiter unten bei der Besprechung von Riemann.

1) S. o. S. 11 Anm. 1 Schl..

2) So im Clm. Mon. 9508 Fol. CCLII vgl. auch »The early english harmony« 1897: Pl. 33. — Lamb. sagt S. 29: La forme elle-même du signe nous conduit à cette conclusion; car c'est le Podatus, mais le P. inachevé, c'est-à-dire, un signe représentant deux sons qui n'ont pas toute leur valeur numérique. L'Epiphonus produit en montant le même effet que le Cephalicus en descendant.

3) S. 36: »Nom, forme et valeur des signes neumatiques employés dans le Mscr. de St. Gal«.

Aus der Liste der dort genannten Zeichen erwähnen wir nur die zwei verschiedenen Arten, »Podatus et flexa sinuosa« darzustellen. Bei der ersten meint L.: »3 sons toujours longs«; bei der zweiten, im Unterschied von der ersten in die Höhe gerichteten giebt er keinen Notenwert an. Das entspricht der beabsichtigten, peinlichen Sorgfalt der tabellarischen Statistik doch nicht recht.

4) Lamb. hatte in der ebenerwähnten Tabelle den Wert des Pressus major definiert als: »2 sons longs«, und giebt trotzdem selbst in den »Pièces justificatives« (!) auf S. 47 Nr. III einen Extrait de Jean de Muris 1321 (cf. Gerb. Scr., III S. 202):

Pressus dicitur a premendo, et minor continet duas notas, major vero tres, et semper debet cito (n. b.) et aequaliter proferri. — Dennoch übergehen

Behauptungen L.'s über Notenwerte lässt sich Allem nach nicht besonders viel Sicheres schließen. Überdies hat er wohl rein graphischen Unterschieden auch sachlich eine zu große Wichtigkeit beigelegt. So z. B. die Virga aufgefasst als ganze oder halbe Note, je nach ihrer Lage, während Johannes de Muris lediglich ihre äußere Gestalt zu beschreiben scheint als »länglich nach Art einer Ruthe« und sie bloß in Gegensatz zu den Notengruppen stellt[1]).

Für unsere Beobachtungen besser zu verwerten, ist die allgemeinere Bemerkung, die »notation carrée« sei eine der Grundursachen, weshalb die Art, die gregorianischen Melodien zu singen, mit der Zeit beeinträchtigt wurde. Man habe sie dadurch plumper gestaltet, indem man den Noten einen gleichmäßigen Wert gab. Seither sei auch der Name »*cantus planus*« aufgekommen[2]). —. Es schwebte dabei Lambillotte offenbar das geistlose Ableiern der liturgischen Gesänge vor. Ein Mittelding zwischen dieser Alteration und den feinen Nuancierungen, welche er für die Blüteperiode der St. Gallerschule voraussetzt, wird vielleicht gerade im Gesang der metrischen Hymnen und Sequenzen vom 14. Jahrh. an nachgewiesen werden können.

§ 2.

Was der ungefähr gleichzeitig mit Lambillotte schreibende P. Anselm Schubiger uns für unsere Zwecke bietet, kann nicht viel mehr sein, weil der Verfasser des berühmten Werkes[3]) wieder insbesondere die Zeit des früheren M. A. einer näheren Betrachtung unterzieht. Wenn wir also schon aus diesem Grunde seine Äußerungen mit einiger Vorsicht glauben verwenden zu müssen, so noch außerdem darum, weil auch er mit sich selbst da und dort in Widerspruch gerät, seine »Resultate« aber, wie

---

wir aus dem Antiphonar von St. Gallen nicht den Umstand, dass der Romanusbuchstabe T (tenere) »se place souvent sur le pressus, le podatus etc. Demnach wäre in diesem Fall eine seiner Noten oder der ganze Pressus lang (vgl. Lamb., S. 40). — Könnte aber das T nicht einfach ein »Rallentando« (mit Tremolieren-cito proferri) bedeuten?

1) l. c. Virga est nota simplex, ad modum virgae oblonga.

2) S. 28. La notation carrée a commencée à remplacer la notation Guidonienne vers le commencement du XIV. Siècle; elle est maintenue dans les chants sacrés jusqu'à nos jours. Selon nous, elle est une des grandes causes de l'altération etc. — Ähnlich S. 33 im Abschnitt über das Quilisma (ein Tremolo, Vibrato).

3) »Die Sängerschule von St. Gallen vom 8. bis 12. Jahrhundert« (1858).

sie einmal sind, in andern musikgeschichtlichen Werken einfach unbesehen aufgenommen wurden[1]).

Auf zwei lithographierten Tabellen giebt Schubiger eine Erklärung mit modernen Noten für die einzelnen neumatischen Zeichen; eine Erklärung, die auf den ersten Blick für sich einnimmt. Und dennoch wird man unmöglich völlig dadurch befriedigt. Um unsere Behauptung anschaulich zu machen, ist uns natürlich in erster Linie wichtig das Kapitel über die Bezeichnung des Notenwertes[2]).

Je mehr uns hier die Einleitung anmutet, um so weniger begreifen wir, was Sch. von den einzelnen Zeichen meint. Dies nämlich im Hinblick auf den metrischen (trochäischen) Hymnus des St. Galler Antiphonars: »*Crux fidelis inter omnes*«. Steht doch hier über einer Silbe das oder jenes Zeichen, welches zwei Töne bedeutet und nach Sch. einem bestimmten Versfuß entsprechen sollte[3])! — Oder z. B. über »*Crux*« ein Punkt, über »*Fi*« (delis) eine Virga, einfache Tonzeichen, deren Werte dann kaum diejenigen sind, welche er auch in der Tabelle annimmt[4]). Außerdem stimmen Sch.'s Angaben nicht stets genau mit denen des doch ungefähr zeitgenössischen Lambillotte, ja nicht einmal mit seiner eigenen Interpretation auf der Tabelle[5]). Er macht

---

1) Ambros und Schlecht s. u.

2) S. 17 und 18.

3) S. 17. »In der Bestimmung des Tonwertes richtete man sich (wenigstens in der Schule) nach der musikalischen Metrik, welche mit der poetischen große Ähnlichkeit hatte« ..... »Wie der poetische Fuß ein Spondaeus, Dispondaeus, Pyrrhichius, ein Daktylus, Anapäst, Jambus, Trochaeus etc. sein konnte, ebenso bewegte sich auch der musikalische Fuß in einem gleich entsprechenden metrischen Zeitmaße.

Dem Trochaeus (entsprach) das Zeichen der Clivis ∩; dem Jambus der Podatus ✓ etc.

So schritten die alten Gesänge in den verschiedenartigsten Kombinationen gewissermaßen auf metrischen Füssen einher; eine Eigenschaft, die sich mit der Einführung der viereckigen Noten beim Kirchengesang allmählich verlor und die Lehre von der Musica metrica gänzlich in Vergessenheit kam«.

»Immerhin fand jene Lehre nicht in ihrer vollen Strenge und ihrem ganzen Umfang beim Kirchengesang Anwendung; dem Gefühl des Sängers war manche Freiheit gestattet.«

Hier deutet doch Schubiger an, dass mit den beigebrachten Definitionen die Fragen über die thatsächliche Ausführung noch nicht erschöpft sind.

4) S. 18. »Die Punkte, einzeln oder mehrfach, galten kurze Töne. Die Virga hatte den Wert eines langen Tones«.

5) Sch. beruft sich S. 17 auf Johannes de Muris und noch einen uns im Übrigen unbekannten Theoretiker des 14. Jahrh., Octobi (?), um in seinem Texte zu supponieren: für Clivis = Longa und Brevis; für Podatus = Brevis und Longa. »War dessen (des letzteren) erster Ton nicht durch einen Halbkreis, sondern durch einen kleinen Querstrich ausgedrückt, so waren beide Töne lang« (S. 18). — Die Tabellen von Schubiger sind wiedergegeben in der

keinen Unterschied in der Transskription der Clivis mit und ohne »*c*«, sondern giebt deren beide Teile als gleich lange Noten.

Dass demnach eigentlich der Melodiegang hinsichtlich der Intervalle besser entziffert sein mag, als hinsichtlich des Rhythmus, dürfte wohl einleuchtend sein; und wir werden, wie schon bemerkt, weiter unten noch deutliche Beispiele dafür anführen.

Für jetzt wenden wir uns wieder einem französischen Forscher zu, der die gewonnenen Prinzipien gerade in Bezug auf den Rhythmus zum mindesten ostentativ in Praxis umzusetzen versucht hat. Ohne abenteuerliche Wagnisse ist es allerdings dabei nicht abgegangen. Aber insofern er mit viel bescheideneren Mitteln, als es neuerdings geschehen, Tabellen der entsprechenden Neumenzeichen in verschiedenen Handschriften aufstellt, bezeichnet die Art seines Vorgehens einen Fortschritt und eine Vorstufe zu den neuesten Bestrebungen französischer Gelehrter.

§ 3.

Raillard betitelt sein nicht sehr umfangreiches Werk: »Explication des Neumes«[1].

Allein, was er selbst (S. 30) sagt, nämlich: »um den Gesang wieder herzustellen, muss man den relativen Zeitwert jeder Note oder die Beziehung ihrer Dauer zu derjenigen der andern bestimmen«, das lässt schon ziemlich tief blicken. Die Erklärung ist manchmal fragwürdiger Natur. So hat auch R. sich nicht von der Vorstellung losmachen können, dass die Virga eine längere Note bezeichne, als der Punkt, und er stützt sich auf die geschriebene Figur des Climacus in Handschriften des 14. und 15. Jahrh.[2]. — ꟷ, von ihm übertragen:

So nimmt er an, die erste Note des Podatus sei kürzer als die zweite, umgekehrt die erste Note der Clivis länger, die zweite kürzer und in beiden Fällen beruft er sich auf Johannes de Muris[3].

Inauguraldissertation von H. Kretzschmar: »De signis musicis« (quae scriptores per primam medii aevi partem usque ad Guidonis Aretini tempora florentes tradiderint) 1871.

1) Es erschien 1858 und wurde 1860 durch die Académie des Inscriptions et Belles-Lettres preisgekrönt. — Nisard hat in seiner »Archéologie musicale« (1890) S. 35 ff. — Chap. IV — das erste Kapitel von Raillard reproduziert.

2) S. 27. »Il est à présumer (!) que le point représente une note plus brève que la virga p. e. etc.

3) Ce qui explique la définition qui en donne Jean de Muris:

— Der Epiphonus ist auch ihm eine »*nota liquescens*«, d. h. eine Verzierungsligatur; aber hier tritt er der Meinung bei, dass es richtig sei, oft die zweite Note länger zu nehmen als die erste. Beim Cephalicus stimmt er mit Lambillotte überein[1]).

Selbständiger kombiniert er bei Torculus [neume] und Porrectus [neume]. Ersterer, sagt er, sei eine Kombination von Podatus und Clivis und, ziemlich folgerichtig nach seiner Theorie, man würde sich sehr täuschen, wollte man ihn immer mit drei gleich langen Noten übersetzen. Die Mittelnote müsse vielmehr gewöhnlich länger ausgehalten werden, als die beiden andern. Beim Porrectus, dem Gegenteil des Torculus, finde das Umgekehrte statt; die zweite Note sei immer kürzer, als die erste, und meistens auch als die dritte[2]).

Ohne uns, wie gesagt, ein fertiges Urteil über Neumenstudien im eigentlichen Sinne des Wortes anmaßen zu wollen, finden wir doch bei R. zu viel Einzelheiten unverhältnismäßig hervorgehoben. Das zeigt sich unseres Erachtens namentlich in der Übersetzung zweier liturgischer Phrasen:

1) »*confregit*« enthält in seinem Neuma (h. l. = Jubilation)

a. [neume] b. [neume] [3]).

R. unterscheidet sogar die beleibten und die magern Punkte, nämlich:

a. = [notes] . b. = [notes] (zudem inkonsequent).

Also ist ihm diesmal • = ⟍ und = ˙

2) »*Christus factus est*«[4]) etc. veranlasst ihn zu noch größeren Spitzfindigkeiten; er vergleicht eine Wormser und eine St. Galler Handschrift. Haben nun z. B. in dem langen Neuma bei »*usque*

Pes notulis binis vult sursum tendere crescens vgl.

Gerb. Scr. III S. 202. —

Ist aber in einem Hexameter eine Tautologie von »sursum tendere« und »crescere« etwas Unerhörtes? Zumal, wenn »crescens« noch als Reim von »liquescens« steht? — Man erinnere sich auch der resignierten Äußerungen im vorangehenden Prosatexte des Joh. de Muris.

1) S. 41 .... les membres de la commission de Reims ont eu raison de faire souvent la seconde note (des Epiphonus) ... plus longue que la première. S. 41 ferner: En le traduisant (den Cephalicus) par deux notes, la seconde devra être très brève.

2) S. 42 und 43.

3) Pl. II. rechte untere Ecke.

4) Pl. V.

ad mortem crucis« W. und St. G. den Torculus und geschrieben; bei *»propter quod deus exaltavit illum«* aber und — so ist das für R. Grunds genug, im ersten Falle zu übersersetzen: , im zweiten dagegen . —[1])

Oder bei *»dedit illi nomen«* in W. und zugleich in St. G. jeweilen als ; dagegen bei: *»quod est super omne nomen«* W. = und St. G.

Ein Quilisma giebt er durch chromatisch aufsteigende Sechzehntelfigur wieder; Clivis mit *»c«* überschreibt er ‚*rinf.*' oder ‚*f*' (fasst demnach das *»c«* mehr als spontane Accentverstärkung). — Kurz, in dieser Weise ist jedenfalls das übersetzte Stück unausführbar gewesen und hat nur insofern in moderner Notation einen gewissen Wert, als es uns ein Bild giebt von allen erdenkbaren Feinheiten des Vortrags, die sehr schwer, ja kaum unbedingt richtig und genau wiedergegeben werden können. Sicher vergeblich ist leider R.'s Liebesmühe, uns einen anziehenden Begriff davon zu hinterlassen; denn seine Definitionen und Töne wollen sich nicht recht vertragen[2]). Er tastet und wühlt in einem Haufen, wo vereint mit viel Spreu einige gute Körner fast zufällig beisammen liegen.

Zu letzteren rechnen wir die beinahe ängstlich vorgebrachte Meinung, vom eigentlich gregorianischen Gesang seien höchstens eine kleine Zahl von Hymnen und vielleicht auch gewisse Sequenzen auszunehmen, in welchen der Rhythmus des Gesanges mit demjenigen der Verse korrespondiere etc. . . . . . Abgesehen von diesen Ausnahmen unterscheide sich der gregorianische Gesang wesentlich, hinsichtlich des Rhythmus, von demjenigen

---

1) Ein gewisser Unterschied ist ja möglich; aber dann hätte Raillard im Texte mehr darauf eingehen sollen und zwar schon S. 33 f., worauf er verweist (Kapitel über den Podatus), denn auf Planche V übersetzt er und jeweilen einfach mit ; cf. Schubiger S. 18. über den Podatus und unsere Anmerkung dazu.

2) Nisard, Archéologie musicale erwähnt (in Chap. X: Des épisèmes de l'antiphonaire de Montpellier) ein weiteres 1880 erschienenes Werk von Raillard: »Chants de l'église rétablis sous leur forme primitive« und citiert (S. 173) daraus chromatische Phrasen. Seine Kritik schließt er (S. 174) mit den Worten Nous croyons, nous, que l'adoption de pareilles monstruosités, dignes des miaulements (!) de ce qu'on appelle la musique arabe (über diese schreibt Villoteau 1848) amènerait la chute immédiate et définitive de notre chant liturgique européen.

Zweig der musikalischen Kunst, welche im M. A. den Namen ‚*musica mensurabilis*' führte [1]).

§ 4.

Wollen wir die chronologische Reihenfolge in der abrissartigen Darstellung der Neumenfrage im Ganzen beibehalten, so werden wir nun wieder auf deutschen Boden geleitet.

Raymund Schlecht widmet ihr einige Seiten mit Illustrationen, die freilich nur darthun, wie abhängig er thatsächlich hierin von fremder Meinung ist [2]).

Obwohl er (S. 22) zugesteht: »eine vollständige Lehre der Neumen kann hier nicht stattfinden«, — so lockt er doch oberflächliche Leser zu Phantasien gerade über den rhythmischen Wert der rätselhaften Zeichen. Bei näherem Zusehen ist natürlich Alles höchst unzuverlässig, und wir heben darum aus seiner Tabelle nur das Prägnanteste hervor [3]).

6. Clivis =

mit Romanusbuchstaben:

aa. der Acceleration = (!)

bb. der Retardation =

9. Pressus =

14. Podatus, Clivis, Virga =

16. Pod., Clivis, Virga und Punkte =

Dass auch, wohl im Anschluss an Schubiger speciell, begreifliche Auflösungen (1. Punkt — 2. Virga — 10. Torculus — 11. Porrectus), bisweilen sogar plausible (5. Epiphonus = und 7. Cephalicus =) mit unterlaufen, soll nicht verschwiegen werden, ebensowenig, dass er seine Wertbestimmung eine »annähernde« nennt. Allein irgendwie systematisch durchgearbeitet ist dieses Material der Musikgeschichte nicht im geringsten, und wie un-

1) S. 83. — Nisard, Archéologie S. 298 citiert R. pag. 81—84 und fügt liebenswürdig bei: ... S'il est ici moins creux, il n'est guère pour nous plus instructif (sc. als Coussemaker!)

2) »Geschichte der Kirchenmusik«, Regensburg 1871.

3) S. 222.

selbständig Schlecht verfährt, wird klar bei der Übertragung des Anfanges einiger der ältesten Sequenzen. Hier liegt es ihm nur am Herzen, schematisch zu zeigen, wie derartige Melodien sich aus dem Allelujaneuma entwickelt haben und ferner — frisch und unentwegt Schubiger zu kopieren resp. sich munter in selbstgesponnenen Netzen zu fangen[1]). Das ist um so bedauerlicher, als wir Schlecht später noch von einer besseren Seite werden kennen lernen. Aber wundern wird es niemand, wenn hiernach ähnliche Inkonsequenzen sich breit machen in einem Artikel über: »Sündenfall und Marienklage«[2]). Wir müssen Folgendes dort als reine Willkür betrachten[3]):

1) Zeile 1, über der Silbe »*sab*« steht aufgelöst: ; dagegen Zeile 3: =

2) Z. 1, über »*na*« steht aufgelöst: ; dagegen Z. 4 über »*ja*« wird dasselbe Zeichen aufgelöst:

3) Z. 4, über »*le*«: = ; dagegen Z. 3 über »*ma*«: =

4) Z. 2, über »*e*« (-merunt): = ; dagegen Z. 3 über »*rent*« dieselbe Ligatur: =

5) Schlecht hat überhaupt drei Beispiele zur Verfügung und nimmt, so scheint es, zu seiner einen Transskription bisweilen beliebig bald das zweite, bald das dritte, so gerade bei den Worten

---

1) S. Notenbeilage Nr. 10 (S. 231) »Laudes deo concinat« cf. Schubiger Exempla Nr. 14 (S. 16): Für eine Clivis ohne »c« transskribiert Schlecht gehorsam , für eine solche mit »c« und mit Retardationszeichen (?), s. seine Tabelle, . — Allerdings wird die Clivis, die nach Schlecht aus zwei Halbnoten besteht, bei diesen Texten zerlegt und ihre Teile sind je einer Silbe zugegeben. Aber gegen die tabellarische Bestimmung geht die Auflösung so wie so. Oder: l. c. »Christus hunc diem« cf. Schubiger, Ex. Nr. 21 (S. 21) die Clivis ebenso. Zudem sind die Punkte hier stets Halbnoten, wie die andern Noten.

2) »Monatshefte für Musikgeschichte«, 1875 Nr. 9.

3) Trotz der größeren Freiheit im liturgischen Ton.

»emerunt« und »ungerent«. Das letzte ‚Alleluja' stimmt zu gar keinem der Beispiele!

Den Vorwurf einer unnötigen Regellosigkeit in der Wiedergabe der Choralnoten würde sich also Schlecht unter keinen Umständen ersparen.

§ 5.

Eingehender müssen wir uns mit RIEMANN[1]) beschäftigen und werden auch auf seine allgemeineren Aussagen in anderem Zusammenhange nochmals kommen.

Hier sei in Betracht gezogen, was speciell die Studien über die Notenschrift selbst anbelangt. Wir gestehen, dass sie uns nicht überall soviel bieten, als unseres Erachtens trotz aller Schwierigkeiten dennoch möglich gewesen wäre. Wenn ihr Verfasser späterhin einmal äußert, »er schreibe hier keine Geschichte des gregorianischen Gesanges und müsse dafür auf Fachwerke verweisen«[2]), dennoch aber bisweilen einschlägige Urteile von ziemlich großem Gewicht für die Sache abgiebt, so vermögen wir schon dies nicht recht mit einander zu reimen. Man lese nur, wie er einerseits Guido's Einfluss und Autorität schätzt, und dann, wie wenig ihm andrerseits im Grunde genommen dessen Zuverlässigkeit gilt in Bezug auf die älteren Neumenhandschriften ohne Linien[3]). Oder —, wie er verzichtet auf die vollständige Entzifferung der Neumen und es zugleich für »kaum glaublich« erklärt, »dass die Kirche ihre Ritualgesänge in einer Weise sollte haben aufzeichnen lassen, die an Unbestimmtheit ihres Gleichen nicht hat[4]). Indessen, um diese Unbestimmtheit thunlichst zu beseitigen, dazu sind doch gerade die nachguidonischen Manuskripte selbst bei eventuell zweifelhaften oder fehlerhaften Versionen ein wichtiges, keineswegs verächtliches Hilfsmittel.

Thatsache bleibt ferner die Unsicherheit der Intervalle in den

---

1) Studien zur Geschichte der Notenschrift 1878.

2) S. 204. — Ähnlich im Vorwort: es seien manche Lücken vorhanden, die durch Specialarbeiten ausgefüllt werden müssten.

3) S. 115 ff. »Da man die Entwicklung der Neumen zu Noten an Hand zahlreicher ..... Antiphonarien und Missalien bis in die neueste Zeit verfolgen kann, so darf man die große Übereinstimmung derselben für einen Beweis guter Erhaltung der ursprünglichen Melodien ansehen; so meint wenigstens Lambillotte«. — (Von Lamb., »Antiphonaire«, lag Riemann eine Brüsseler Ausgabe aus dem Jahr 1867 vor); »doch darf man freilich nicht vergessen, ... dass selbst die genaueste Übereinstimmung aller auf Linien neumierten Exemplare in der Form der Neumen mit den ohne Linien neumierten nicht das Mindeste beweisen kann für die Richtigkeit der Guidonischen Übertragung«.

4) l. c.

Neumenhandschriften, während die Tongänge im Allgemeinen und die Tongruppen im Einzelnen vor und nach Guido nicht selten ganz entsprechend ausgedrückt sind. Umstände, welche den Pessimismus als übertrieben konstatieren. Bei Riemann berührt er eigentlich auch deshalb merkwürdig, weil die »Nagel- und Hufeisenschrift« als auffälligere Gestaltung der Neumennotation, — im absichtlichen Unterschied von der Mensuralnotation — »besonders erwähnt« (!) wird[1]).

Für unsern Fall stehen wir nicht an, weiterhin zu behaupten:

Diese deutsche Choralnotation, eine ganz begreifliche, d. h. schärfer ausgeprägte, manchmal sogar sozusagen druckartige Form der Neumen, unterscheidet sich allerdings bewusst von der Mensuralnotation; es vermag aber doch unter Umständen eine »mensurierte« Melodie einfacherer Natur sich deutlich darin auszudrücken.

Dasselbe gilt auch von der (römischen) Quadratnotenschrift, als der schlichteren Mutter der Mensuralnotation, bei entsprechenden liedartigen Gesängen. — Wir werden bald sehen, dass Riemann von diesem Gedanken erfasst ist, ihn aber nicht konsequent ausbeutet. Denn dafür geht er zu wenig auf die Neumen- und spätere Choralnotenschrift ein.

Das beweisen auch seine Ausführungen über einzelne Notenzeichen. So nimmt er an:

Die Virga in Scandicus, Salicus und Climacus .·| .·\ /·. sei beim Übergang in die eigentliche Notenschrift »Longa oder Brevis«, die Punkte dieser Figuren aber seien »Semibreven« geworden[2]). — Weiterhin beruft er sich auf Pseudoaristoteles, dass diese Punkte »schneller gesungen werden« als die Virga[3]) — »so dass wir im Gegensatz von Virga und Punkt die Uranfänge der Mensur zu suchen hätten«. — Daraufhin klingt es freilich recht wenig zuversichtlich, wenn er meint: »Wir werden daher anzunehmen haben, dass der Punkt einen kurz zu singenden Ton bezeichnete, während die Virga eine längere Mensur hatte.« Dadurch wird Riemann's Vermutung, die übrigens als positive Gewissheit geäußert ist, denn doch nicht »bestätigt« und bekräftigt, noch weniger freilich durch folgendes Argument:

---

1) Allerdings fügt R. in Anm. (S. 167) bei: »Wohl jede größere Bibliothek enthält einige Drucke des 16. Jahrhunderts mit Nagel- und Hufeisennoten vgl. z. B. in der Leipziger Stadtbibliothek: Tetrachordum musices Johannis Coclei Norici (1514); Reischius, Margarita philosophica (1503; V. Buch) u. a. m.« — Ersteres nun ist ein dünnes Büchlein, letzteres ein dicker Band von gut 600 Seiten. Auf nur 9 derselben entfallen Choralnotendrucke! — Wir halten uns lieber an die zahlreich existierenden, zu praktischem Gebrauch bestimmten Handschriften, also an direkte Erzeugnisse des Mittelalters.

2) S. 126. 3) S. 127.

Das Antiphonar von St. Gallen wird in Anspruch genommen, um die Behauptung zu belegen, dass sich der Punkt fast nur in den Figuren finde, die später Conjuncturae hießen, »d. h. äußerst selten allein als einziges Tonzeichen für eine Silbe; vielmehr steht dann statt seiner regelmäßig die Jacens, ausgenommen zu Anfang einer Melodie«[1] . . . . .

Unter den mindestens hundert Fällen, in welchen der Punkt allein steht, — er findet sich durchschnittlich auf jeder Seite der Reproduktion bei Lambillotte einmal[2] — greifen wir nur eine Anzahl der merkwürdigsten heraus. Zudem rechnen wir die Übergangsstadien zwischen Punkt und Virga jacens nicht und erwähnen, dass der Punkt sehr oft das Tonzeichen für kurze Silben, wie »*et*«, »*e*« (in: domine), »*is*«, »*us*«, »*it*«, »*in*« etc. bildet (nobis; deducis; deus; descendit; invocant etc.).

Die Liste beginnen wir mit einer Tonphrase, die zweimal dieselbe Eigentümlichkeit aufweist, nämlich:

S. 44 und 50: *propter* ***man**|suetudinem*. Ferner stehen einzelne Punkte:

S. 45 *mirabili**ter***; S. 49 (nihil) ***pro**fici* . . . . *non* ***no**|cebit*; S. 52 *Quo**ni**|am* *e|**di**ficabit* . . . . S. 63 *e**x**audivit*; S. 73 ***ne**quando*; S. 97 . . . . ***dum*** ***ad**|**vene**|**rit***; S. 98 *vene**num***. —

Folgt auf den nächsten Seiten (von S. 100 ab) der Hymnus »*Crux fidelis*« mit rund einem Dutzend Beispielen, meist freilich an Zeilenanfängen. Ferner in rein liturgischen Stücken wieder:

S. 104 ***ex o*** (*re meo*); S. 105 *deside|**rat** ani|**ma** mea* . . . . (*fuerunt*) ***mihi lacrimae***; S. 110 (*factum*) ***est*** . . . . S. 117 *angelorum* ***chorus***; S. 137 ***Audi fi**|**lia*** . . . . (*et*) ***pul**chritudinem*; S. 147 *jo**cun**dum*; S. 153 *pro**ba**tus*. —

Probatum est! Doch holen wir als hübsche Illustrationen außerdem nach:

S. 41 (*Video*) *cae**los** apertos* . . . . (*Justus ut palma florebit*) ***Sic**|**ut** cedrus* etc. Und

S. 42 (*Exiit*) *ser**mo*** (*inter fratres*) ***quod dis**cipulus* etc.

---

1) l. c.

2) Von S. 25—155. Obschon sie ungenau ist (s. unsere Anm. 3 auf S. 10), stützt sich dennoch Riemann darauf. Fußt er nun auch auf einem Exemplar von 1867, so ist doch kaum anzunehmen, dass in den lithographischen Reproduktionen seit 1851 wesentliches geändert worden sei; denn Lamb. starb 1855. Um aber R. nicht zu nahe zu treten, nennen wir die Stellen aus seinem Buch, die uns glauben lassen, er habe das Original nicht zu Rate gezogen. Es sind: S. 115 ff. (s. unsere Anm. 3 auf S. 21); S. 144; S. 147—150! R. hat also nicht weniger Verantwortlichkeit, wenn er sagt, »das Antiphonar« sei in seiner Fascimilierung durch L. jedem »leicht zugänglich«; wenn er liturgische Phrasen mit Verweis auf diese Ausgabe citiert und dann auf Tafel VI seiner Beilagen sie nicht einmal genau wiedergiebt — im ‚Dicant nunc' sind die 4 Zeilen des Originals und von L. auf 3 reduziert und es fehlt eine Virga subbipunctis (beim Wort inimici) sowie über einer solchen der Romanusbuchstabe »c«.

In eine Diskussion über den Wertunterschied von Virga und Punctum brauchen wir momentan nicht einzutreten.

Wenn aber auch die Virga der Zahl nach weit überwiegt, so möchte dies schließlich in rein äußerer Schreiberwillkür- und Bequemlichkeit mit einen Grund haben. Wer weiß, ob nicht überdies die Vorsorge, irgend welche Verwechslungen zu vermeiden, wie sie z. B. aus dem Bereich der Alles umfassenden Natur entspringen konnten, damals so gut wie heute gewisse praktische Winke gab.

Hiervon abgesehen, vergleiche man aber nur die Melodie von »*Justus ut palma florebit*« etc. in der »Paléographie musicale« II die Pl. 5a; 10; 22 (Neumen ohne Linien); 30; 40; 57 (Neumen auf Linien resp. Choralnoten). —

Im Antiphonar stehen Jacentes vor den Punkten[1]); in andern Handschriften ist dagegen kein Unterschied gemacht; jedenfalls wird es schwer, nirgends individuelle, ja sogar spontane Launen zu vermuten.

Was die Ligaturen im engeren Sinne des Wortes anbetrifft, so führt Riemann mehrere Definitionen mittelalterlicher Theoretiker an, die allerdings — in Bezug auf die Plica zunächst — recht verschieden lauten resp. eine mehrfache Auffassung zulassen[2]). Allein, da überhaupt dieses Zeichen von einigen Schriftstellern ungefähr identifiziert wird mit Podatus oder Clivis[3]), so ist es für das spätere Mittelalter vollends nicht mehr nötig, es unter diejenigen Zeichen einzureihen, »die nachweislich nicht eigentlich durch ihre Gestalt die Tonhöhenveränderungen andeuten sollten, sondern die vielmehr konventionell gewisse Vortragsmanieren vorschrieben«[4]).

R. selbst giebt zwei Arten von Auflösung der Plica[5]); und wir würden uns viel eher an die zweite halten, d. h. in der That an die Möglichkeit einer veränderten Auffassung im Laufe der Jahrhunderte[6]). Eben weil in denjenigen Handschriften, die uns in erster Linie angehen, die Plica 𝆑 sehr oft mit der Clivis = 𝆑 (nicht mehr mit dem Podatus) wechselt, also eine

1) D. h. in Lambillotte's Reproduktion.

2) S. 129 ff.

3) Cf. Riemann, S. 129, freilich: »scheint (!) nach manchen Definitionen mit Clivis und Podatus identisch« (sc. als Cephalicus und Epiphonus).

4) l. c. S. 129 in der Einleitung.

5) l. c. und dann S. 135 f.

6) S. 135 citiert R. den Marchettus von Padua (Pomerium musicae mensuratae) s. o. schon bei Lambillotte.

zweiteilige, nach unten gebogene Tonfigur bedeutet. Und zwar wird sie wohl schwerfälliger geworden sein (♩ ♩, vielleicht auch 𝅗𝅥 3 ♩ statt 𝅗𝅥 ♪); dafür spricht gerade dieser schriftliche beliebige Austausch mehr als theoretische Tüfteleien, zum Teil dargereicht von Mensuralisten[1]).

Riemann ergänzend, fügen wir hier bei, dass die Plica uns besonders interessiert, weil sie aus der Neumenschrift in die Notenschrift überging und sich bis ins 15. und 16. Jahrhundert hielt (er sagt: »bis ins 14.« — meint er nur die Plica der Mensuralmusik? cf. seine Anm. S. 135). In dieser Periode würde jedenfalls nichts an Chromatik Erinnerndes mehr für den zweiten, markierten Ton der Plica dürfen angenommen werden. Denn es kommen bei dieser Ligatur Intervallenschritte bis zur Quinte vor. Auch korrespondiert sie etwa mit zwei einzelnen Tönen, deren zweiten als erhöht oder erniedrigt zu supponieren, geradezu widersinnig wäre.

Die Übersetzung Riemann's, welche nach Johannes de Muris den Pressus erklären soll, wagen wir anzuzweifeln. Auch läuft es hierbei wieder auf eine Vermutung hinaus, dass nämlich der Pressus »wohl in der Bedeutung (sc. als einer Fermate) der Clivis gleichkam«. Wie so dann »*aequaliter proferri*« wiedergegeben wird mit: ‚im Unison' (vorgetragen werden) — das leuchtet uns nicht etwa mehr ein, weil Hermannus Contractus in seiner Notation den Einklang durch E = *aequat* versinnlicht hat[2]). Dasselbe lateinische Wort kann doch auch im Mittelalter je nach dem Zusammenhang Verschiedenes bedeuten.

Immerhin geben wir zu, schwer ist es und wird es wohl bleiben, gerade von Verzierungsnoten sich eine korrekte Vorstellung zu machen. Hier war die Persönlichkeit des Sängers noch viel mehr für jeden Einzelfall ausschlaggebend als sonst.

Allein in ähnlicher Weise schwankt man hin und her, wenn man Riemann über die Ligaturzeichen von Podatus und Clivis sich äußern hört. Er schreibt: .... »Ein Blick auf die Guidonischen Neumen, sowie ihre ersten Übertragungen in viereckige Noten (z. B. in Handschriften aus dem 11. und 14. Jahrh.)

---

1) S. 129 ff. sind u. A. genannt: Johannes von Garlandia, Hieronymus de Moravia, Walter Odington. — Wenn von einem bestimmten Zeitwerte der beiden Plicateile die Rede ist, so bezieht sich eine solche Aussage natürlich auf die Plica, die der Mensuralmusik nicht bloß formell sich assimiliert hat.

Im III. Hauptteile darüber mehr. Einstweilen s. o. bei Lambillotte und Marchettus von Padua.

2) R., S. 137 vom Pressus; die Stelle Hermann's reproduziert er S. 108.

lehrt, dass der Podatus in die Figur der *ligatura ascendens cum proprietate et perfectione* und die Clivis in die Figur der *lig. descendens cum propr. et perf.* übergegangen ist« .... »die Mensur des Podatus und der Clivis im Cantus planus also ungefähr der *ligatura binaria cum propr. et cum perf.* entsprach« (!) — Ist es diesem recht auf den äußern Schein fußenden und ungefähren Beweis gegenüber zu gewagt, die von R. hierzu in der Anmerkung citierte Stelle aus Walter Odington in einem Sinne zu fassen, der ihm selbst angenehmer sein dürfte? Odington definiert nämlich den Podatus der Mensuralmusik und beschreibt vermutlich einfach dessen Form[1]).

Zudem wird die eben erwähnte Hypothese durch ihren eigenen Urheber halb freiwillig als ungenügend dargethan. Einmal nennt R. zwei Notenbeispiele bei Lamb., die eine rein liturgische Phrase zum Teil mit Notenzeichen wiedergeben, wie sie nur die nicht kunstmäßig mensurierte Musik kennt (z. B. = dem späteren und dem alten)[2]). Sodann überträgt er die Ligaturen der Quadratnoten bisweilen beinahe oder ganz so, wie wir es durchgängig bei metrischen Hymnen und Sequenzen, überhaupt bei liedartigen Gesängen der zweiten Hälfte des Mittelalters thun werden[3]). Ja, er macht selbst (in Anmerkung) aufmerksam auf die eigene, »vielleicht unmotivierte« Übertragung von durch — als einer *ligatura cum propr. et perf.* — statt einfach durch [4]). —

---

1) Alles bei R., S. 244; cf. Coussem., Scr., I S. 242 Sp. 2: penultimus punctus recte gerit supra caput ultimum, sicut in cantu plano pes vel resupina.

2) »Viderunt omnes fines terrae« etc. bei Lam. 1851 (Application du principe de collation):

a) S. 2. Antiphonaire de Gui d'Arezzo, Mscr. de St. Evroult S. XI.

b) S. 4. Missel de Pairis S. XIV.

3) S. 218. Übertragung des Liedes von König Thibaut de Navarre (+ 1254): »L'autrier par la matinée«. — S. 222. Übertragung von: »O we daz nach liebe gat« — aus dem Jenenser Codex S. XIII (Meister Alexander).

4) S. 218 bemerkt er zum zweiten Beispiel (»Je me quidoie« etc.): »Die von mir gegebene Übersetzung des als (cum propr. et cum perf.) ist vielleicht unmotiviert, zumal sie eigentlich als gegeben werden müsste, was nicht angeht. Vielmehr deutet der Umstand, dass als ligatura ascendens nur die cum propr. sine perfectione vorkommt — cf. Riemann's Definition des

Für uns aber resultiert einstweilen aus dem bisher besprochenen Material der »Studien zur Geschichte der Notenschrift«, dass R. mehr durch gelegentliches Beiseitesetzen oder wenigstens durch Vorsicht im Hinnehmen von abstrakten Theoremen auf dem weitverzweigten Gebiete des gregorianischen Gesanges etwas Positives hätte leisten können und denn doch auch geleistet hat, als durch allzuängstliches Haften am Buchstaben in den theoretischen und in den liturgischen Schriften des Mittelalters.

Wir werden gern im weiteren Verlauf der Arbeit die Gelegenheit wahrnehmen, ihm dann und wann ohne Rückhalt beizupflichten.

§ 6.

Dem deutschen Werk tritt wenige Jahre nach dessen Erscheinen eine französische Specialarbeit über den gregorianischen Gesang zur Seite. Autor derselben ist ein katholischer Kleriker: Dom Joseph Pothier[1]).

Ohne uns indessen der Oberflächlichkeit schuldig zu machen, dürfen wir gewiss das Referat hier darum wohl etwas knapp halten, weil unser Zweck in diesem Kapitel hauptsächlich ist:

1) einen Einblick zu gewähren in die allerwichtigste neuere und neueste Litteratur, welche unsere Frage trifft oder streift;

2) zu konstatieren, ob und inwiefern ein Fortschritt zu Gunsten eines einheitlichen Gesamtergebnisses hierin sichtbar oder zu hoffen ist.

Differenzen und Ungewissheiten sind annoch ein notwendiges Übel, das wir aber nicht in ermüdender Eintönigkeit beklagen wollen, zumal es unserer Sache keinen wesentlichen Abbruch thut. —

Seinerseits nimmt Pothier z. B. für den Pressus eine Verlängerung des Tonwertes an[2]), huldigt jedoch im Allgemeinen der Ansicht, die Neumen, als Einzelnoten wie als Notengruppen, drückten an sich in keiner Weise die relative Tondauer aus[3]).

Und dennoch! Oder sollte man anders deuten können, was er verschleiert durchblicken lässt: »Die Töne, welche in der traditionellen Notation des gregorianischen Gesanges dargestellt sind

---

Podatus als: ligatura cum proprietate et cum perfectione! — dass auch einfach als zu verstehen ist, wie es auch Burney (II 297) übersetzt«.

1) »Les mélodies gregoriennes d'après la tradition«, Tournay 1881.

2) p. 75. 3) l. c.

durch eine einzige Notengruppe, müssen in praxi so eng als möglich verbunden werden«?[1]. — Und: innerhalb einer Formel muss man »bei der Ausführung (unter Anderm) ihren Lauf nicht durch Verlängerung des Tones unterbrechen«?[2].

Außerdem geht Pothier radikaler und bestimmter vor.

So verneint er, wohl als Erster, ausdrücklich den Wertunterschied zwischen Punkt und Virga[3]; an der Spitze einer Gruppe schreibt er der letzteren einfach eine intensivere Betonung zu[4].

Noch mehr: die Willkür und reine Phantasie des Kalligraphen führt er als weiteres Erklärungsmittel bei einer auffallenden Wahl dieses oder jenes Tonzeichens an![5]. —

Fernere Anhaltspunkte für unsere Meinung werden wir auch im folgenden Kapitel bei Pothier finden. Aufmerksamkeit verdient dieser katholische Gelehrte um so eher, als selbst ein ihm nicht von vornherein gewogener Fachgenosse keineswegs nur nebenbei seine Arbeiten berücksichtigt.

§ 7.

Nisard bewährt sich in seiner »Archéologie musicale« 1890 namentlich als scharfer und strenger Kritiker (s. o. Anm. 2 zu S. 18 und Anm. 1 zu S. 19) und seine verneinenden Resultate überwiegen beinahe quantitativ die bejahenden. Männer wie Raillard, Fétis, Coussemaker finden in der Neumenfrage fast gar keine Gnade vor seinem Richterstuhl[6]. Seine Darstellung hält beim Zeichen des Podatus und der Clivis inne und schließt mit einer missvergnügten Ironie auf die Uneinigkeit der Archäologen[7].

---

1) p. 95 cf. Guido (s. u. in Teil II).

2) p. 97.

3) p. 77. Nous ne devons donc pas chercher dans la différence du »punctum« et de la »virga« un moyen de déterminer la valeur temporaire des sons dans un chant grégorien. Cf. aber Nisard s. u. § 7.

4) La »virga« ou note caudée, qui occupe le sommet de ces groupes, a régulièrement plus d'intensité; la raison en est que de l'impulsion donnée à cette note culminante, doivent, pour ainsi dire, naître les notes qui suivent en descendant. Celles-ci sont toujours faibles et obscures etc.

5) Il semble souvent que l'arbitraire et la pure fantaisie du calligraphe ont présidé à ce choix .... (l. c.)

6) p. 48 s. s. Immerhin reproduziert er das erste Kapitel von Raillard's Explication des Neumes auf p. 35 s. s.

7) p. 55—65 von Podatus und Clivis. p. 65: »Mais nous ne voulons pas insister davantage; nous ne donnons ici que des échantillons généraux de l'harmonie qui règne parmi les archéologues à propos de l'interprétation des neumes.

Als Skeptiker offenbart sich Nisard in Bezug auf die Bedeutung der Romanusbuchstaben; hier erklärt er sich in gewissem Sinne mit Schubiger einverstanden und gegen Pothier, sowie Lambillotte[1]).

Nicht ganz ebenso abschätzig, wie Nisard, würden wir, zumal bei unserer Aufgabe d. h. bei der Untersuchung der Notation von Hymnen und Sequenzen, Pothier's Ausdruck »Formel« beurteilen für das, was sonst »Ligatur« oder »Konjunktur« heißt[2]).

Es klingt bisweilen, wie wenn Nisard sich als Rivale nicht angenehm berührt fühlte dadurch, dass von anderer Seite, als der seinen, dieselben oder ähnliche Resultate in anschaulicher Weise dargestellt werden[3]). Allein Recht müssen wir der Kritik dennoch geben, sobald sie sich eingehender mit einzelnen Auffassungen beschäftigt, wenn dieselben nämlich mangelhaft begründet sind.

Nr. III der »Pièces justificatives« am Schluss der »Archéologie musicale« enthält nun Beobachtungen über die »Mélodies gregoriennes« von Pothier und zwar einleuchtende[4]).

Sie beginnen mit einem höflichen Lob und schließen mit einigen ziemlich gewichtigen Vorwürfen. Besonders wird angegriffen die Behauptung Pothier's, dass beim Ausführen des gregorianischen Gesanges eine Gruppe von Noten, die im selben neumatischen Zeichen vorhanden sind, soviel als möglich der

---

1) Chap. VIII. »Les lettres significatives de Romanus« p. 83—107. p. 90 ff. gegen Lambillotte's Erklärung; p. 98 ff. für Schubiger. — Aber am Schluss, p. 107: Et si, de ces quatre lettres (b, c, m, t) on s'attache surtout aux trois dernières comme à une planche de salut pour préserver d'un naufrage définitif la rhythmique grégorienne, r. qui est la partie vraiment capitale de l'Oeuvre du grand Pape, ... on s'aperçoit aussitôt, avec une invincible évidence .... qu'on en peut rien tirer de certain etc.

2) (Chap. VI. Les Neumes) p. 47: c'est le P. Dom Pothier qui a donné aux ligatures et aux conjonctions neumatiques, pour la première fois, le nom très fantaisiste, tout nouveau et tout à fait équivoque de formules.

3) p. 53 (schon 52?) Le »punctum« désigne toujours, dans la notation neumatique primitive, une note d'une intonation plus grave que celle de la »virga« ou »virgula«. Il est synonyme de thésis, comme la virga est celui de l'arsis Telle est du moins la doctrine qu'on trouve enseignée pour la première fois dans nos Etudes sur les anciennes notations de l'Europe, doctrine à laquelle se range, sans nous nommer cependant (!), le P. Dom Pothier. — Im Übrigen erklärt sich hier N. mit P. einverstanden. —

4) Observations sur les Mélodies grégoriennes, zuerst erschienen in »Musica sacra« von Toulouse, Nov. 1882.

»Mon cher Mr. Aloys Kunc, Vous avez bien voulu me demander mes observations sur les Mélodies Grégoriennes. Je vous ai déjà dit que je m'associais, en grande partie, aux éloges que cet ouvrage a reçus; mais puisque vous désirez avoir mon avis complet, je me vois obligé d'ajouter à ces éloges quelques restrictions, dont je vous établis vous-même le juge.«

Einzelnote, d. h. der alleinstehenden Note identifiziert werden müsse . . . . . bis zu einem gewissen Grade sogar, selbst was die Dauer anbelange[1]).

In der That wird als Beleg hierzu die Stelle:

Plures chordae sonant, dum una nota profertur von Pothier ziemlich willkürlich interpretiert. Nisard weist darauf hin, nach Boethius und Hucbald bedeute: *chorda* = *vox, sonus*[2]). *Una nota* dagegen, hierin stimme selbst Pothier bei — an einer andern Stelle (ailleurs) — »bezeichne nicht nur einen Ton, sondern ‚eine ganze melodische Formel' . . . .; also sei sie eine einzige Note, als Zeichen oder geschriebene Formel, aber nicht, um sie als Töne auszudrücken«[3]). — Wir bemerken: Demzufolge würde unter Umständen auch des Johannes de Muris Definition entkräftet: *Clivis* . . . . *componitur ex nota et seminota* ᑭ [4]). — Ferner scheint Pothier das Wort »*nota*« je nachdem als Zeichen oder als auszuführende Gesamt»note« zu fassen, trotz Nisard's Einwänden.

Allein dieser Gelehrte bestreitet namentlich, dass der oben citierte Vers Etwas zu Gunsten der Beschleunigung der Töne einer Formel aussage. Umsoweniger, als Hucbald das gerade Gegenteil fordere, dass nämlich die kurzen Töne gleich seien. Den Text also verstehen wie P., hieße ihm einen reinen Phantasiekommentar beifügen[5]).

Wahr wird wohl sein und bleiben: Pothier hätte am besten stringentere Beweise gesucht und beigebracht. Guido von Arezzo wird ihm doch gewiss als Führer gedient haben[6]). Oder ist das »*Compressius notare et exprimere*« z. B. nur für das spätere M. A.

---

1) p. 414—416: p. 414. . . . le groupe de notes contenues sous le même signe neumatique doit s'identifier autant que possible à la note simple . . . . aussi jusqu'à un certain point quant à leur durée (. . . . il faut, selon lui, en abréger certaines notes).

2) Cf. Migne Patrologia t. CXXXII. col. 914 im: »Liber Hucbaldi de Harmonica institutione.«

3) p. 415. Dans le texte précité, comme Dom Pothier en convient ailleurs, una nota désigne non seulement un son, mais »toute une formule melodique« (renfermant plusieurs notes selon notre façon de parler); ainsi c'est une note écrite, mais non comme sons à exprimer.

4) Wenn der Begriff von »nota« gleich geblieben wäre, wie bei Boethius und Hucbald.

5) Mais quant à précipiter la mouvement des sons ou notes de la formule, pour les identifier autant que possible, à la note simple, c'est ce dont le texte ne dit absolument rien. L'entendre ainsi serait ajouter au texte un commentaire de pure fantaisie. Darauf p. 416 eine Stelle von Hucbald citiert: Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves . . . . breviumque par sit brevitas.

6) Cf. Mel. Grég. p. 95 (s. o. Anm. 1 zu S. 28): Les sons qui . . . . doivent être unis aussi étroitement que possible.

giltig und also fast wie eine Neuerung des Mönchs von Arezzo anzusehen? Nach unserer Vorstellung haben im eigentlichen *cantus planus* schon die *longae* und *breves* sowieso lediglich relativen Notenwert. Außerdem aber sind Nisard's Bedenken gegen die sog. Übertragung Pothier's in modernen Choralnotendruck (offenbar ist dieser am Schluss der Rezension gemeint) sehr begreiflich.

Das Alles schmälert jedoch die Verdienste des Benediktiners nicht wesentlich. Sie werden in dem Prachtwerk der »Paléographie musicale« unumwunden anerkannt[1]).

Möglich, dass hierbei auch persönliche Beziehungen der beiderseitigen Verfasser mit zum Ausdrucke gelangen; sie treten indessen nicht unbillig hervor. Vielmehr sind es ähnliche Prinzipien, welche auf der objektiven Grundlage des möglichst ausgedehnten Handschriftenvergleichens gewonnen werden und nun immer fester auftreten.

§ 8.

Der hohe Wert der Paléographie beruht mindestens ebensosehr, als auf dem erklärenden Text, auf den zahlreichen, sorgfältig zusammengestellten phototypischen Tafeln, welche den verschiedensten Handschriften entnommen sind. Bis jetzt liegen vier Sammelbände vor.

Gleich in der allgemeinen Einleitung werden die größten Hoffnungen ausgesprochen, »das komparative Verfahren werde auch Zweifler davon überzeugen, wie sich die alte Version der gregorianischen Melodien wieder ausfindig machen lasse«. Ja, »ein wenig mehr Erfahrung und gründlichere Kritik werden beweisen, dass oft die Varianten nur verschiedene Zeichen für dieselbe Sache seien«[2]). —

»Diese Varianten kommen in der That von besonderen Gewohnheiten verschiedener Völker, von eigenen Gebräuchen einiger Kirchen und religiöser Orden; andere gar seien das Resultat der

---

1) I. (1889) S. 27, 28: L'apparition des Mél. Grég. améliora sensiblement cette deplorable situation. La grande majorité de ceux qui se préoccupent de la science musicale ..... reconnut dans ce livre un enseignement puisé aux sources de l'antiquité ... etc.

2) p. 30. ..... par la méthode comparative, et à l'aide des documents guidoniens ou alphabétiques de nos recueils, ... traduire les mélodies anciennes et ... restituer, de concert avec les archéologues, la version originale, phrase à phrase, neume à neume, note à note, etc. .... souvent ces variantes ne sont que des signes différents exprimant une même chose.

Phantasie der Kopisten und der systematischen Theorien der Gesangslehrer«[1]).

Weiter unten wird dann eine schematische Tafel der hauptsächlichsten Neumen[2]) und eine Beschreibung derselben in Worten — jedoch ohne Supposition einer Wertbestimmung — gegeben[3]); wird ferner eine Notentabelle reproduziert aus Pothier's Werk: »La tradition dans la notation«[4]) und eine nähere Besprechung der einzelnen Zeichen daran geknüpft[5]).

Einige Winke auch zu unsern Handen, freilich nicht sehr viele, enthält dieser Text von Band I.

So wird die Gleichheit von Virga und Punctum dem Notenwerte nach mit ausdrücklicher Berufung auf Pothier festgehalten[6]). Speciell beim »Climacus« nochmals betont, die unterschiedliche Schreibweise seiner Bestandteile habe für deren Wert nichts zu besagen[7]). Man braucht sich aber hierdurch nicht zu dem Schlusse verleiten zu lassen, die »Paléographie musicale« setze als Wert einer »note losange« jeweilen denjenigen einer longa, also z. B. = , statt , wenn für die longa: geschrieben wird.

Es läuft vielmehr einfach darauf hinaus, dass die Noten des Climacus — und anderer Ligaturen —, einen zwar je nach Umständen relativen, aber unter sich gleichen Wert haben.

Von besonderem Werte ist uns hierfür eines der später beigebrachten handschriftlichen Beispiele (mit Übertragung in moderne Choralnotation).

»Es ist zunächst«, sagt die Paléographie[8]), »von großem Interesse für die Geschichte der Harmonie im 11. Jahrhundert; denn die Texte .... sind begleitet von einer doppelten Neumenreihe; wir haben also hier zweistimmigen Gesang vor uns.«

---

1) l. c. ... Ces variantes de détail proviennent, en effet, d'habitudes particulières à certains peuples, de coutumes propres à quelques églises et à des ordres religieux; quelques encore elles sont le résultat de la fantaisie des copistes et des théories systématiques des maîtres de chant.

2) p. 52 f. Tableau des neumes principaux.

3) p. 54. 4) p. 121.

5) p. 122 ff. in § 11. Notation musicale ou diastématique.

6) p. 129, 130 in der Anm.

7) Ces variétés, on devrait enfin le comprendre, n'ont pas d'autre cause qu'une manière differente de tailler, de tenir et de conduire la plume. Croire que les losanges sont des brèves, c'est ignorer les principes les plus élémentaires de toute écriture, et en particulier de la notation musicale au moyen âge p. 137.

8) p. 151 Bd. I.

Wenden wir im Vorübergehen eine Lehre an, welche sich auf den Zeitwert von »Virga« und »Punctum« bezieht.

»Im Verlauf der konzertierenden Stimmen entsprechen sich; Punkt und Virga; Podatus und Clivis; Torculus und Porrectus: Scandicus und Climacus .... Wie uns scheint, ist dies eine denkbar kategorische Widerlegung des Systems, das die Virga interpretiert als lange, den Punkt aber als kurze Note.

In der That, wenn die Anhänger dieser Schule logisch verfahren, müssen sie die entsprechenden Gruppen folgendermaßen übersetzen:

.... Man muss sich also entschließen, in den beiden Zeichen, Virga und Punctum, einen rein melodischen und nicht einen zeitlichen Wert zu erkennen«[1]).

In einer Hinsicht stimmen wir diesem Passus völlig bei, nämlich sofern er energisch Front macht gegen ein allzu peinliches Berechnenwollen der Tondauer für die Bestandteile von Ligaturen und Konjunkturen[2]), welche thatsächlich aus den nur graphisch unterschiedenen Zeichen von Virga und Punctum entstanden sind. Dagegen trifft die Negation irgend eines zeitlichen Wertes für diese beiden Elemente der Neumen- und Choralnotenschrift die Wahrheit unseres Erachtens nicht ganz. Schon in dem von der Paléographie mitgeteilten Beispiel zählen wir unmittelbar vor den Worten ‚*Video celos* (*apertos*)' in der obern Neumenreihe 7 Noten, während die untere 8 Noten aufzuweisen scheint[3]). Irren wir uns also nicht, so entsprechen sich in diesem Fall: Punkt und Punkt; Podatus und Podatus; Clivis (2 Noten) und Climacus (3 absteigende Punkte); Podatus und Clivis. Demnach müssen doch die Punkte einen, relativ veränderlichen, Zeitwert besitzen.

Deutlichere Beispiele werden wir übrigens weiter unten vorlegen können.

Und das halten wir jetzt schon fest: gleichmäßige Vertei-

1) p. 152. vgl. GREGORIAN MUSIC, an outline of Musical Palaeography by the Benedictines of Stanbrook 1897 p. 26.
2) So hat ja z. B. Raillard gethan.
3) Pl. XXIII (untere Hälfte):

lung des Wertes unter die einzelnen Noten einer Ligatur (resp. Konjunktur) ist das Natürlichste.

In Band II (1891) finden wir wieder Neumentafeln[1]) und am Schlusse derselben die Bemerkung, Vollständigkeit sei deshalb vorgezogen worden, weil es für die Frage des Rhythmus wichtig sei, immer genau die Elemente jeder Neumengruppe zu unterscheiden[2]).

Die Hauptuntersuchung der zweiten Publikation dreht sich nun aber um die »*sons liquescents*«, halblaute und kurze Glissandotöne, die unter gewissen sprachlichen Einflüssen des Textes — z. B. bei den Liquidae in Verbindung mit anderen Konsonanten; bei »j« zwischen zwei Vokalen — gern hörbar werden; die zudem durch Notenzeichen in der eigentlichen, früheren Notenschrift ihre Existenz für die ältere Praxis verraten[3]).

Wir empfinden es zwar als eine Lücke in unserer Arbeit, dass wir nur gelegentlich, d. h. in recht vereinzelten Fällen, die Möglichkeit des Nachwirkens von liquescierenden Tönen auch für die spätere Periode werden aufweisen können.

Allein entschuldigen mag uns bis zu einem gewissen Grade die Thatsache, dass die feinen Unterschiede der Notation zwischen vollen und liquescierenden Ligaturen resp. Tönen je länger desto mehr verschwinden; oder wenigstens, dass Zeichen für ursprünglich liquescierende Töne wohl da und dort ähnlich den Rudimenten einer früheren Skelettbildung übrig geblieben sind[4]).

Aus dem ersten Abschnitt (§ 1) holen wir hier nur eine Anmerkung über die Plica nach, die wir zur Verteidigung unserer früher geäußerten Ansicht wiedergeben wollen:

»Dieser Ausdruck ‚Plica'«, schreibt der französische Autor, »ist im M. A. sowohl in den Tractaten über cantus planus als auch in denen über cantus mensuratus angewendet worden .... Wenn nun auch die Ausdrücke .... gleich sind, wenn selbst die semeiographischen Formen große Ähnlichkeit haben, so ist doch das, was sie bedeuten, sehr zweierlei«[5]).

---

1) p. 29 ff. Tableau des neumes ordinaires de un, deux on trois Sons. — p. 33 ff. Tableau des neumes ordinaires comprenant plus de trois notes.

2) p. 36.

3) p. 38—55: § 1. Nature et usage des sons liquescents. — p. 58—86: § 2. Notation des neumes liquescents et vérification des théories précédentes.

4) p. 81 sind z. B. dargestellt folgende Tongruppen mit liquescierenden Tönen: , , — vgl. aber auch z. B. auf S. 1 der Stettiner Handschrift von 1487: , , und oft. Ferner: Cod. 9508 und: The early english harmony, Pl. 33 (s. o. S. 13 Anm. 2.)

5) Anmerkung auf p. 47.

Der zweite Abschnitt (§ 2) giebt uns an diesem Orte wenigstens zu einigen Einzelbemerkungen Anlass.

Absichtlich von einander abweichende Schreibarten des Torculus, wie sie die Paléographie für neumierte Handschriften feststellt, erinnern wir uns einstweilen in Codices aus dem 14. bis 16. Jahrhundert nicht beobachtet zu haben.

Wir lassen diesen Umstand aber deshalb nicht unerwähnt, weil eine besondere Form der genannten Ligatur eine Verzögerung des Tones anzeigen soll, und zwar gerade am Schluss einer Phrase[1]). Doch ist nichts Näheres darüber gesagt, ob jeder einzelne Bestandteil des Torculus verlängert werden müsse.

Im Allgemeinen tritt endlich die Behauptung in den Vordergrund, die zarten Tonbildungen der ‚*soni liquescentes*' gelten für die Blütezeit des gregorianischen Gesanges und seien später durch plumpen Vortrag in Vergessenheit geraten . . . .

Daher auch erschienen dann in Handschriften Irrtümer und Varianten[2]).

Ein Beispiel der Alteration erläutert das Gesagte, nämlich: ‚*Justus ut palma florebit*' in fünf Handschriften zeitlich und lokal verschiedener Provenienz[3]).

Nicht ganz in Übereinstimmung mit der Paléographie meinen wir nun, es sollte doch eine ursprünglich kaum vernehmbare Verzierung später wohl mit andern Noten sich etwa zu einer zwar härteren, aber auch schärfer ausgeprägten und durchaus nicht jeweilen langsamen Tonfigur inniger haben verwachsen können. Die Schwerfälligkeit muss ja nicht unter allen Umständen lediglich darin bestehen, dass der Zeitwert jeder Einzelnote einer Figur möglichst breitgeschlagen wird. Wir sehen schon einen großen Unterschied zwischen ♩♩♪ und ♩♩♩ (3). Indessen beschränken wir uns notgedrungen darauf, für die eventuelle Art der Fortexistenz von liquescierenden Noten Vermutungen geäußert zu haben.

---

1) p. 70. 2) p. 82.

3) l. c. Freilich geben die phototypischen Tafeln, so glauben wir bestimmt, der Übertragung in moderne Choralnoten nicht immer völlig Recht: D und E transskribieren ♪ und ♪ ganz verschieden! (Es ist doch dasselbe Zeichen, einfach von verschiedener Hand geschrieben. Die Noten auf Pl. XXXI sind überhaupt gedrungener.)

§ 9.

Das sorgfältige analytische Verfahren der Paléographie in dieser schwierigen Neumenfrage verdient aber besonders hervorgehoben zu werden, gerade im Hinblick auf einen Ausspruch, wie ihn ganz neuerdings wieder — ein deutscher Specialist diesmal — O. Fleischer thut:

»Was aber die Entzifferung der Neumen selbst anbetrifft, so ist bis heute noch keiner der vielen Forscher zu einer ..... namentlich geschichtlich begründeten Methode vorgedrungen[1]).

Ein wissenschaftliches Prinzip, eine begründete Methode, die Neumationen aus sich selber heraus zu erklären und zu entziffern, ist Niemanden zu finden gelungen«[2]).

Fleischer selbst beschäftigt sich allerdings eingehend damit, die graphische Genealogie der Neumen bis in entfernte Vorzeiten und Gegenden zu verfolgen; allein, was uns persönlich nahe liegt, berührt er schließlich mit folgenden Worten:

»Wir werden im zweiten Teil der Neumenstudien die Mittel kennen lernen, mit denen die Zeit vom 10. Jahrhundert an die alten Accentneumen ihren neuen Zwecken dienstbar machte. Wir werden Gesetze kennen lernen, nach denen man die alten Zeichen befähigte, selbst die Mensurunterschiede darzustellen, lange bevor noch an die sog. Mensuraltheorie zu denken war«[3]). Vieles verspricht die Gründlichkeit und Sachkenntnis des zuletzt genannten Gelehrten. Immerhin freuen wir uns einstweilen über ein methodisches Sammelwerk großen Fleißes, wie ihn die Pal. mus. unstreitig dokumentiert; und wir geben den Glauben an gemeinsame wissenschaftliche Resultate schon darum auf dem Gebiete der musikalischen Handschriftenkunde keineswegs auf. Beipflichten müssen wir Fleischer's Klage über Subjektivismus und Willkür in der bisherigen Übertragung von Neumationen in moderne Notenschrift[4]). Wir nehmen indessen an, sobald die mehrfachen, meist in einander verwickelten Interessen reinlich getrennt werden, dürfte auch die Lösung dieses gordischen Knotens leichter fallen[5]).

---

1) Neumenstudien. I. 1895 S. 20. 2) S. 21.

3) S. 128. Auf S. 39 wird der Torculus mit drei gleich langen Noten übersetzt. Wie stimmt dazu, was auf S. 108 steht: »In beiden Fällen (beim Ausweichen der Tonbewegung nach oben — Torculus — und nach unten — — Porrectus —) läuft dies auf eine Art Pralltriller hinaus«?

4) S. 20 und 21.

5) Da dieser Teil der Arbeit schon im Druck ist, werden wir die soeben erschienenen weiteren Neumenstudien von Fleischer (II, 1897, in einem Nachtrag unserer vollständigen Publikation berücksichtigen.

Drittes Kapitel.

Allgemeines über liedartige Gesänge, speciell über Hymnen und Sequenzen, bei Musikhistorikern.

§ 1.

Gezwungen, ziemlich weit zurückzugreifen, nennen wir jetzt als Ersten Burney und sodann in direktem Anschluss an ihn Schubiger. Warum? Weil beide Autoren Referate über mittelalterliche Liedmelodien bringen, die unzuverlässig sind, aber dennoch durch Ambros' Musikgeschichte kritiklos weiter verbreitet werden [1]).

Burney meint von den sog. *Laudi*, »sie gleichen den Hymnen, was ihr Thema, nicht aber, was ihren (musikalischen?) Charakter und ihre Versbildung anbelangt, da die Hymnen ursprünglich nach griechischem und römischem Urbild gebaut waren. Dagegen die *Laudi* oder geistlichen Gesänge sind völlig italienischer Erfindung« [2]).

Das mag ja im Ganzen zutreffen; ungenau aber ist die Wiedergabe und deshalb bei Burney auch die Uebersetzung eines Beispieles. Letztere sucht er den geneigten Lesern durch eine höchst selbst und frei erfundene hinzugesetzte Bassstimme angelegentlich zu empfehlen. Ohne Supposition ganz moderner Harmoniefolgen kommt er natürlich nicht wieder auf trockenen Boden [3]). Auch lässt er unmotiviert die Triolenbezeichnung (3) für

---

1) Ambros, II, 1. Aufl. 1864; 2. Aufl. (besorgt von Reimann) 1891.

2) General History of music, 1782, II, S. 325 und 326: They resemble Hymns as to the subject; but not the character and versification etc.

3) S. 328 z. B. auf Z. 3



also vor dem Eintritt von G-moll ist der (unvollständige) Quintsextakkord auf dessen Dominante benützt. Fétis, Bd. V p. 282 der Histoire générale de la musique, Paris 1876, lässt sich gar zu einer vierstimmigen Komposition der beiden ersten Zeilen von »Alta trinità beata« inspirieren.

drei Viertelnoten über einer Halbnote weg, während er doch ruhig C = 4/4 vorschreibt.

Obschon die Ambros-Auflagen kein derartiges mehrstimmiges Kunststück versuchen, überhaupt nur moderne Choralnoten für dieses Lied wählen, so berufen sie sich doch einfach auf den alten Britten, stimmen aber dann wieder unter sich, ohne klar ersichtlichen Grund, nicht genau überein.

Der Text lautet hier jeweilen:

Alla trinita beata
da noi sempre adorata
Trinita gloriosa
Unita meravigliosa
Tu sei manna saporosa
e tutt' or desiderosa[1]).

Die Melodie zeigt zwischen den Worten: noi ⌴ sempre 1864 (wie bei Burney) nur eine Punktnote, 1891 dagegen deren zwei. — Bei saporosa 1864 eine absteigende (Clivis-)Ligatur von *e* nach *d*, 1891 eine solche von *e* nach *c*.

Und was steht in der Handschrift? Überhaupt bei savorosa nur *f*!

Thatsächlich ist nämlich der »Gesang der Laudesi von Ognisanti in Florenz 1336, Mscr. der Magliabecchiana« offenbar nicht fehlerfrei notiert, giebt aber auch abgesehen hiervon mehrere so wesentliche Text- und Melodieabweichungen, dass man beinahe an der Identität mit Burney-Ambros-Reimann zweifeln möchte. Und doch behauptet das Vorwort zur neuesten Reproduktion der »Laudi spirituali«[2]), das hübsche Lied »verdiene besonders erwähnt zu werden, weil gerade dieses von Burney II, 328 wiedergegeben und in moderne Notation übersetzt sei«[3]).

Da es der ersten Hälfte des 14. Jahrh. angehört[4]) und als gefällige volkstümliche Melodie uns anzieht, so treten wir auf eine nähere Besprechung ein.

Als Text lesen wir nunmehr Folgendes:

Alta trinita beata
da nui sia sempre adorata

---

1) Ambros II: 1864 — S. 293. 2. Aufl. (Reimann): 1891 — S. 322.

2) In den: Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti L'arte musicale in Firenze. — In Firenze a cura della commissione per la esposizione di Vienna 1892.

Das prächtig ausgestattete Werk mit phototypischen Tafeln wurde uns gütigst durch den Bibliothekar der Bibliothek Peters, Herrn Dr. E. Vogel, zur Benutzung überlassen.

3) ... merita una speciale menzione, poichè è quella stessa riportata e tradotta in notazione moderna dal Burney II 328.

4) Le note sono scritte .... colla notazione quadrata.

Trinita gloriosa
unita (unita) maravilliosa
tu se manna savorosa
a tuttor desiderata[1])

bis hier mit den Noten; dann:

Da anui maiestade eterna
deitate sempiterna
la citade ke superna
chiaramente illuminata

Noi credemo sança fallança
fermamente cum Speranza,
Tre persone una substanza,
dalli sancti venerata[2]). —

Es sind also Verse; allein so glatt, wie bei Burney z. B., sind sie für das Auge nicht. Elisionen werden wohl da und dort kleine Unebenheiten ausgeglichen haben. Jedoch das Interessanteste zeigt sich gerade im Zusammenhang mit der Melodie erst.

Der Vers unter den Quadratnoten besteht aus sechs Zeilen, die zwei folgenden Verse aber bloß aus vieren!

Wir sehen uns daher veranlasst zu der Vermutung, diejenigen Glieder der Melodie, welche musikalisch am besten zusammenpassten, seien ganz unbefangen in Vers 2 und 3 an einandergefügt worden. Dem Reiz, auch unsererseits eine Übertragung zu versuchen, können wir deshalb um so weniger widerstehen[3]).

Zudem glauben wir Ambros in seinen Ausdrücken berichtigen zu dürfen. Es betrachtet diesen Gesang zwar mit Recht, da er den echtesten Volkston im Sinn italienischer Volksweise zeige, als »ein äußerst schätzbares Denkmal des Volksgesanges aus dem 14. Jahrhundert«[4]) Dass er ihn dagegen bezeichnet als

---

1) Tav. V und V bis. 2) Tav. V bis.

3) S. Anhang, Notenbeilage I. Auf notwendige Freiheiten machen wir schon hier aufmerksam. In der phototypischen Reproduktion widerspricht sich einmal die Stellung des ‚Custos' und des C-Schlüssels. Der Melodiegang muss demgemäß berichtigt werden. Einzelne Quadratnoten haben wir je nach den Wortsilben, bei welchen sie stehen, mit veränderlichem Werte bedacht. Über die Möglichkeit, Derartiges zu wagen, soll später der dritte Teil zur Rechtfertigung dienen. — Endlich: dass der Schreiber der Handschrift nicht ganz sorgfältig verfuhr, beweist auch das doppelte »unita«, an zweiter Stelle natürlich ohne Noten.

4) S. 292; 293; — 2. Aufl. S. 322. Warum sucht er es nicht, wie Burney, für das Verständnis jedes Lesers zu beweisen — durch unsere Notenschrift?

Gesungen ist dieses Lied neuerdings worden in einem Kirchen-Konzert des Thomanerchores zur Vorfeier des Todtensonntags (23. Nov. 1895) in der Thomaskirche zu Leipzig. — Es kam die erste Strophe vierstimmig,

»eine Art Sequenz, aber sehr verschieden von den St. Galler Sequenzen«, indem hier mehr eine liedartige Melodie in den Vordergrund trete, dies können wir kaum gelten lassen. Die jüngeren Sequenzen sind freilich je länger, desto »liedartiger«. Allein das eine Hauptcharakteristicum haben wir immer bei ihnen gefunden: jeder Vers hat seine besondere Melodie; an keinen Vers erinnern wir uns ohne beigefügte Noten.

Burney's Definition würden wir demnach entschieden den Vorzug geben. —

Ein zweites Mal gesteht Ambros seine Abhängigkeit, hier von Schubiger, verschämt zu in einer Anmerkung.

Er hat die bekannten Mönche von St. Gallen aufgezählt, und u. A. auch Notker Physicus († 931) als Verfasser des Hymnus *Rector aeterni metuende saecli*[1]).

Nachdem er dann den Unterschied zwischen Sequenzen und Hymnen verglichen hat mit demjenigen zwischen freier Naturpoesie und gebundener Kunstpoesie[2]), findet er ferner in den Sequenzmelodien sehr große Ähnlichkeit mit dem offiziellen Ritualgesang der Kirche. Die Vermittlung zum Liedmäßigen geschieht nach ihm, nicht durchgängig, aber sehr häufig so, dass die einzelnen Phrasen (Strophen, versartigen Abschnitte) je zwei, oder auch noch mehr, nach derselben Melodie gesungen werden etc.

Unmittelbar an diese Ausführungen schließt sich nun als Beispiel »vollständig liedmäßiger Anordnung« das schon erwähnte, sapphische Othmaruslied des Notker Physicus; und Ambros sagt hier noch ausdrücklich (obschon unnötigerweise), dass alle sieben geschlossenen Strophen einer stets wiederkehrenden Melodie unterständen[3]).

Das ist doch gerade das Merkmal eben der Hymnen, und wenn wir lesen, »ein Seitenstück sei das berühmte, zur Zeit Guido's in Italien populäre (!) Lied zu Ehren St. Johannis des Täufers: *Ut queant laxis resonare fibris*[4]) etc., so wundern wir uns um so mehr über die mechanische Kopie aus Schubiger. Ein »Lied« vermögen wir aus dessen Noten nicht herauszuhören. — Der völlig metrisch gegliederte Text lautet:

---

aber mit höchstens zweitönigen Ligaturen (rhythmisch in unserm Sinn wiedergegeben) zum Vortrag. Da sie stilgemäß und einfach harmonisiert war, machte das Ganze einen sehr würdigen und für das Ohr wohlthuenden Eindruck.

1) Ambros, II, S. 99; 2. Auflage S. 113. — Seine Anmerkung lautet: »Schubiger Nr. 44 S. 42« (in den Exempla).

2) S. 104; 2. Aufl. S. 118.

3) S. 108 und 109; 2. Aufl. S. 122, 123.

4) S. 110; 2. Aufl. S. 123. In ihr ist diesmal über dem Notenbeispiel ausdrücklich auf Schubiger, Exempla Nr. 44, Bezug genommen.

1. *Rector aeterni — metuende saecli Autor et summae — bonitatis ipse. Quas tibi laudes — ferimus canentes Accipe clemens.*
2. (a) *Festa quae sanctis — colimus trophaeis*
   (b) *nomen Othmari — resonant beati*
   (c) *cujus optandis — meritis creator*
   Illa dedicasti.
3. *Qui patrum normas — imitando sacras Victor in duro — validus duello Hostis atrocis — rabiem subegit Belliger audax etc.*

Vers 2 und 3 sind auch von Ambros mit Noten wiedergegeben [1]). und veranlassen zu folgenden Beobachtungen.

Für alle Ligaturnoten, die doch augenscheinlich Verzierungen andeuten, verwendet Schubiger nur Halbnoten (wie für die Einzeltöne).

So kommt bei Verszeilen mit absolut gleicher Silbenzahl eine völlig ungleichmäßige Melodiebildung zustande, indem über a : 16, über b : 12, und über c : 20 Halbnoten stehen. Freilich haben die einzelnen Halbverse, trotz ungleicher Silbenzahl hier je gleichviel Noten über sich (8, 6, 10). Allein dies ist wohl Zufall. Denn wir kennen eine, vermutlich alte, Melodie von: *Ut queant laxis* etc., welche diese Eigentümlichkeit nicht besitzt. Und unter allen Umständen ist die liedmäßige Anordnung im Othmaruslied stark gestört, sobald der Rhythmus des Versmaßes unter einem Wust von schwerfälligen melismatischen Schnörkeln, ähnlich allzu massiven Voluten im späteren Barockstil der Architektur, begraben wird.

Ohne die Neumennotation von »*Rector aeterni*« einstweilen gesehen zu haben, ohne auch voreilig urteilen zu wollen, hegen wir dennoch starke Bedenken gegen Schubiger's Deutung. Sie kommt eigentlich einem Verzicht gerade auf die rhythmische Anschaulichkeit gleich. Und dies um so sicherer, als der schweizerische Gelehrte auch nicht überall dort sich konsequent verhält, wo er besser zu kontrolieren ist.

In der Transskription macht er keinen Unterschied zwischen Clivis mit und ohne Romanusbuchstaben »c«. Speziell in der bekannten Sequenz: *Victimae paschali* übersetzt er Punkt und Virga mit 𝅗𝅥, den Cephalicus mit 𝅗𝅥 ♩ oder mit 𝅗𝅥 ♪ [2]).

Es mögen Kleinigkeiten sein; doch schon mit seiner offiziel-

---

1) S. 109; S. 123 der 2. Aufl., cf. Exempla von Schubiger Nr. 44 und unsere Notenbeilage II.

2) Cf. Sängerschule von St. Gallen Monum. VIII und Ex. Nr. 60 (S. 59) z. B. Victi**mae** (Virga) .... Chris**ti**ani (Punkt) — immo**lent** (Cephalicus) = 𝅗𝅥 ♩ und re**con**ciliavit (dito) = 𝅗𝅥 ♪

len Neumentafel stehen sie nicht im besten Einvernehmen, und die moderne Notenschrift ist nicht so arm an Mitteln, kleine Wertunterschiede darzustellen, dass es im Jahr 1858 unmöglich gewesen wäre, folgerichtig zu übertragen. Schubiger ist aber auch später der Frage nach dem Rhythmus aus dem Wege gegangen und hat sich sogar eine gewisse Freiheit hinsichtlich des »harmonischen« Charakters einer gregorianischen Melodie erlaubt, mittelst Transposition.

Er citiert Coussemaker (Drames liturgiques du Moyen Age, 1860, S. 127), wie wenn Dieser die Melodie von *Fili care*, *fili care* im *F*-Schlüssel notiert hätte und erhält auf diese Weise am Schluss die Tonfigur:

b ‖ *a* ‖ *g a g es*(!) ‖ *f* ‖ *g* ‖ *f*
cau- | sa | le —— | ti- | ci- | e[1])

Als solcher ist für uns interessant der Hinweis auf die »Marienklage«[2]) weil sich ein Bruchstück davon, eben: *Mi Johannes planctum move*, auch in dem uns bekannten Cgm. Mon. 716 Bl. 153 (b) findet, freilich etwas einfacher in der Ausschmückung gehalten[3]).

§ 2.

Coussemaker selbst ist überhaupt wichtig besonders als Sammler von höchst wertvollem Material. Die Übersetzung desselben muss uns aber hie und da nicht viel weniger fraglich vorkommen, als diejenige Schubiger's. Freilich geht er in einer

---

1) Schubiger, Musikalische Spicilegien über das musikalische Drama etc., Berlin 1876, S. 20. Auch er übersetzt hier [Neumen] = [Noten]; aber [Neumen] = [Noten], (s. o. Haupttext »leticie«) trotz der beiden rhombischen Noten, die ihn doch veranlassen mussten, kleinere Werte anzunehmen, wenn er weiter vorn den Climacus bei »carissime«: [Neume] in der eben erwähnten Weise unterscheidet von demjenigen bei »tristitie: [Neume] ([Noten]). Eine Hymnenübertragung aus den Spicilegien werden wir später anführen.

2) In einem Codex Saec. XIV des Domarchivs von Cividales: Sch. Spic. S. 19 und 20 Anm. cf. Coussem., Drames lit., S. 287 (Mi Johannes, planctum move) und S. 288 (O maria mater mea).

3) S. Anhang Notenbeilage III und Facsimile.

im Allgemeinen gewiss zutreffenden Erwägung voraus und — wird zu derselben eben durch handschriftliche Funde gedrängt.

Er teilt ein zweistimmiges, in »transitionellen Neumen«[1]) geschriebenes Stück mit und bemerkt zu diesem Beispiel, »man könnte glauben, es sei später geschrieben, oder, nach unserer Meinung, zeigt es vielleicht, dass man schon damals unterschied zwischen Neumen, die dazu dienten, die Mensuralmusik zu notieren und zwischen solchen, die man anwandte für den cantus planus«.[2])

Wir erinnern für die theoretische Frage nach einer derartigen Möglichkeit nur an Jacobsthal[3]), sowie, zu handschriftlichen Beweismitteln übergehend, an die Paléographie musicale[4]).

Bei Coussemaker nun finden wir sogar Verse zweistimmig mit Neumen, d. h. der Vorstufe der Quadratnoten, resp. mit sog. »Fliegenfüßen« notiert.

Das erste Beispiel ist allerdings mit Jubilationen verknüpft; allein dies bricht der Behauptung die Spitze nicht ab, dass es in einem beinahe liedmäßigen Rhythmus wird gesungen worden sein. Der Vers lautet vollständig:

Mira lege, miro modo
Deus format hominem,
Mire magis hunc reformat
Vide mirum ordinem (Jubilation)
Reformandi mirus ordo
In hoc sonat decacor- (Jubilation) *-do.* —

Wenn Coussemaker die zweistimmige Melodie uns in moder-

1) Ist mit diesem Ausdruck das Übergangsstadium zur quadratischen Choralnotenschrift gemeint?

2) Coussem., Histoire de l'harmonie au M. A., 1852: S. 42, Chap. XI. Analyse des plus anciens monuments de déchant.

.... Mira lege, miro modo
Deus format hominem

(Mscr. S. XI/XII Nr. 1139 de la bibl. Nationale de Paris) est en neumes transitionnels etc.

3) »Die Mensuralnotenschrift des XII. u. XIII. Jahrhunderts«, Berlin 1871, Einleitung S. 1: »Es ist schwer, auch nur eine ungefähre Zeit zu bestimmen, seit welcher die Mensuralnotation ihren Anfang genommen hat; denn bevor sie in den ersten schriftlichen Denkmälern auftritt, haben schon frühere Zeiten mit den Versuchen an ihrer Notation nicht unwichtige Vorarbeiten gemacht (!), wenn auch durch die Mensuralnotation selbst erst ein wesentlich neues Element, das der strengen (!) Messung, in die Notenschrift eingeführt wird.« Und S. 3: »Von den vor der Mensuralnotation angewandten Zeichen nun steht die ausgebildetere Neumenschrift der Mensuralnotation am nächsten; sie bedient sich als Zeichen kleiner Punkte und Strichelchen, die in ein System von Linien und Zwischenräumen gesetzt sind.«

4) I S. 151, 152 und Pl. XXIII, s. o. Kap. II § 8.

nen Noten anschaulich machen will, so enthalten wir uns natürlich einer Kritik über die Richtigkeit der gewählten Intervalle.

Was hingegen den Rhythmus betrifft, so sind wir der Meinung, gerade die Notenzeichen widersprächen einem dreiteiligen Takt, sobald man ihnen mensurierte Werte zuerkennt. Sonst muss man, wie C. thatsächlich so verfährt, geschwänzte und ungeschwänzte Noten (Virgen und Punkte), bald als Ganz-, bald als Halb-Noten auffassen[1]), und namentlich Ligaturen mehrfach deuten. Dem dreiteiligen Takte zuliebe schreibt er den Podatus einmal als und dann wieder als: [2]). Der zweiteilige Takt macht solche Inkonsequenzen unnötig.

Noch viel größere Willkürlichkeiten werden in der ungefähr gleichzeitigen zweistimmigen Sequenz (12. Jahrh.): »*Verbum bonum et suave*« offenkundig.

Die Noten des Originals sind eigentlich die deutschen Choralnoten, allein noch als »Fliegenfüße«. Deutlich ausgeprägt erscheinen: Podatus, Plica, Cephalicus (; ; ;) und Porrectus (dieser mit einem zugefügten Punkt, also: Ligatur von 4 Tönen). Die Virga subbipunctis und subtripunctis (der Pal. Mus. II p. 31) wird hier einfach als drei resp. vier schräg von links nach rechts unter einander gesetzte Punkte geschrieben[3]).

Die bekannte Sequenz ist auch im späteren Mittelalter gebräuchlich geblieben, und wir setzen also aus doppeltem Grunde ihren Text teilweise hierher[4]):

Ia. *Verbum bonum et suave*
personemus illud ave
per quod Christi fit conclave
Virgo mater filia.

---

1) Coussem., Hist. de l'harm. au moyen âge, monuments Pl. XXIII Nr. 2; Traduction p. XXI: vgl. mi**ra** (Ober- und Unterstimme) ■ = 𝅝, = 𝅗𝅥; aber mi**ro** = 𝅗𝅥 (Oberstimme); ■ = 𝅗𝅥 (Unterstimme)! ebenso bereits bei le**ge**.

Riemann giebt ebenfalls ein Facsimile des Anfangs auf Tafel IX: »Alte Partituren«; ferner findet sich eine Reproduktion aus C'. Werk, indessen ohne Übersetzung, in: »Histoire de la notation musicale« par Mm. Ernest David et Mathis Lussy (Paris) 1882 p. 56.

2) Bei: »hūnc rĕfōr**măt**« und dann bei: »rēfōrmāndĭ mīrŭs ōrdŏ« (hier Podatus in beiden Stimmen). Den Cephalicus ignoriert er einfach; s. untere Stimme: for**mat**; **re**format.

3) Für den Anfang vgl. auch Riemann, Tafel IX; ferner Histoire de la notation musicale, p. 57. Namentlich cf. Coussem., Hist. mon., Pl. XXIV, XXV; Traduction p. XXII ff.

4) Coussem., p. 44, hat den vollständigen Text; wir brauchen nur die Hälfte weil doch je 2 Halbverse dieselbe Melodie haben.

II a. *Ave veri Salomonis*
mater, vellus Gedeonis
cujus magi tribus donis
Laudant puerperium.

III a. *Ave, mater verbi summi,*
Maris portus, signum dumi
Aromatum virga fumi
Angelorum domina.

Die Melodie steht hier als Tenor zu einem öfters figurierten Diskant. Und wiederum sind es gerade die Ligaturen und Konjunkturen, die in dieser einfachsten Notationsart viel eher auf gleichmäßige Teile schließen lassen, als auf merkwürdige Proportionen, provociert eben durch den dreiteiligen Takt und rein theoretische Voreingenommenheit zu Gunsten desselben. Oder, wer entzifferte von vornherein über einem Tenor ♪ (𝅗𝅥.) die Konjunktur der Virga subbipunctis (des Climacus) als: 𝅗𝅥 ♩ ♩, und gar diejenige der Virga subtripunctis als: 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ (3), und ferner dieser Figur unmittelbar voraufgehend den Porrectus mit nachfolgendem Punkt als ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥? [1])

Nein, viel natürlicher ist der zweiteilige Takt, und bei Annahme gleichmäßiger Notenwerte sind die harmonischen Schwierigkeiten dann nicht etwa größer — ein einziges Mal kommt auf eine Plica der Climacus [2]) — die gesammte Einteilung entspricht vielmehr besser dem Augenschein und giebt zu weniger Inkonsequenzen Anlass. Darum versuchen wir eine Transskription im zweiteiligen Takt; denn eine Vorzeichnung ist einerseits nicht gemacht, andererseits wird sie von selbst geboten durch das Metrum und die zu demselben verwendeten mensurierten Choralnoten [3]).

---

1) Der Climacus bei: I a. Z. 1. Verbum bonum etc. .... Z. 3. per quod ....; der Porrectus mit folgendem Punkt und sodann Virga subtripunctis bei II a. Z. 3. ... tribus do|nis. Es verschlägt für den Rhythmus nichts, dass die oberste Note etwas schärfer geschrieben ist. Man vergleiche nur z. B. einzelne Noten bei entsprechenden Silben der zwei Halbverse, so bei III a. Z. 1. Ave (mater) etc. und III b. Z. 1. Supplicamus etc.

2) Bei III a. Z. 3. Aromatum virga fumi. — ∽ und ∽ setzt C. im Werte gleich mit ∼, wie wir übrigens auch thun würden.

3) S. Anhang, Notenbeilage IV.

Ein drittes Beispiel lässt allerdings die Vorliebe für den 3-Takt begreiflich erscheinen, zumal wenn es wirklich in »proportionaler Notation« geschrieben sein sollte[1]). Obschon es dann eigentlich nicht mehr in unser Arbeitsgebiet gehört, machen wir hier doch aufmerksam darauf:

Weil die Notenformen noch deutliche Verwandtschaft mit denjenigen der Quadratnoten im *cantus planus* verraten[2]); weil ferner auf einzelne Noten hier oft Ligaturen und Konjunkturen, gerade in der Oberstimme, entfallen; weil das Stück vielleicht, nach Coussemaker, aus der Zeit des früheren, nach unserer Vermutung einfacheren, Mensuralgesanges stammt und unter dem Einfluss der — volkstümlichen? — Troubadourweisen entstanden ist[3]). — Vor Allem aber: weil später die deutsche Choralnote als direkte Descendentin der Neumen in der »nicht — proportionalen« Notation verwendet worden ist. Wenigstens bietet sich uns, sofern nicht Alles täuscht, in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts der Beleg dafür in einem, freilich unser modernes Gehör beleidigenden Quintenorganum über den Hymnusvers *veni creator spiritus*[4]).

Er ist aus nur zwei Gesangsphrasen zusammengeleimt, und diese wiederholen sich je einmal, da der Vers aus vier Zeilen besteht. Singt nun aber die Oberstimme b, a; b, a —, so singt die Unterstimme (der Tenor): a, b; a, b; also haben wir eine Art Kanon in nuce vor uns. Interesse bietet das Machwerk für uns natürlich nur deshalb, weil auf vier Noten der zweitletzten Silbe (von b) fünf (in a) entfallen, auf

---

1) Coussem., p. 44: ... écrit en notation proportionelle, dont les principes sont expliqués plus loin. — Das Beispiel selbst, Pl. XXVI und seine Übertragung S. XXIV. Cf. auch aus derselben Handschrift die Reproduktion eines »air de danse« wo ▜ und ■ als Einzelnoten regelmäßig wechseln.

2) Die »Rondeaux« von Adam de la Halle (Saec. XIII.) lassen entschiedener ausgeprägte Mensuralnotenzeichen erkennen; cf. Pl. XXXI etc. oder Pl. XXXII: einstimmiges Lied (Saec. XIV). — Doch beschränken wir uns auf diese Hinweise.

3) p. 44, 45 (Coussem.), Anm. 2: »Cet ‚agnus fili' etc. est tiré du Mscr. 95 de la bibliothèque de Lille ..... Nous croyons que »l'agnus« est de la fin du XII e siècle ou du commencement du XIII e, d'abord parcequ'il est écrit dans le style de cette époque et ensuite parcequ'il n'est qu'à deux parties.« Das ganze Werk, aus dem das »Agnus fili virginis« genommen ist: »est .... divisée en rubriques et mélangée d'airs composés par des trouvères du XII e et du XIII siècle«.

4) Cgm. 716. Bl. 154 (a uud b).

die eine Punktnote der letzten Silbe aber vier, also b. :

 [1]).

Wir dürfen übrigens froh sein, dass zu diesem schönen Hymnus auch eine ihm wirklich adäquate Melodie existiert.

Warum wir auf den Versuch einer Kritik der Übersetzung Coussemaker's aus älteren Handschriften nicht verzichtet haben, wird somit klar gestellt sein. Im Allgemeinen glaubt der Verfasser verschiedener Werke über mittelalterliche Gesangsmusik schon nicht an die Gleichförmigkeit des Rhythmus im Cantus planus und nicht an die gleiche zeitliche Dauer der Noten desselben. Gleichwohl, obschon die Frage darüber nicht entschieden sei[2]), meint er z. B. bei Besprechung der Mysterien, die Musik sei hier an gewisse Gesetze des Rhythmus und der Accentuation gebunden gewesen, welche nichts gemein hatten mit einer genauen Zeiteinteilung[3]).

§ 3.

Unter solchen Umständen kann zwar Coussemaker nicht unbedingt zuverlässig auf diesem Gebiete sein.

Allein ernster hat er die Sache genommen, als Fétis.

Diesem Musikhistoriker wirft C. einmal sicher nicht ohne Grund vor, er habe die Originalnotation eines mittelalterlichen Rondeau schlecht reproduziert und die Übersetzung sei vollständig falsch[4]).

In der That sind augenscheinlich einigermaßen feste Prin-

---

1) Diese Wiedergabe in modernen Noten wird auch bei Annahme von Ritardando am besten entsprechen. S. Notenbeilage V und Facsimile.

2) Hist. de l'harmonie, p. 122, Chap. VIII: Du rhythme et de la valeur temporaire dans le plain-chant.

»Le plain-chant était-il pour cela une musique tellement uniforme qu'il n'ait eu aucun rhythme et que toutes ses notes eussent la même durée? Personne ne pourrait le prétendre. Mais quel était son rhythme, quelle était la valeur temporaire de ses notes? Ces questions importantes sont loin d'être résolues.«

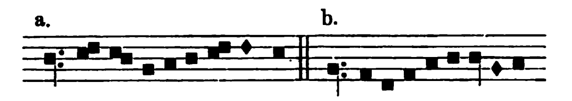
3) p. 138. Une musique plane .... soumise toutefois à certaines lois de rhythme et d'accentuation qui .... n'ont rien de commun avec la division exacte des temps.

4) L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles, 1865 p. 15. — Ob die Anwendung des zweiteiligen Taktes ein Grundfehler (faute fondamentale) von Fétis war, lassen wir übrigens unentschieden.

zipien von Fétis kaum versuchsweise angewendet worden [1]) Dass er auf seinen Streifzügen im Reiche der Phantasie bisweilen dem versteckten Sitz der Wahrheit nahe kommt, kann uns dafür nicht entschädigen. Und man darf sich ja nicht etwa durch seine Aussagen über Hymnen beirren lassen, so lange keine annehmbaren Gründe dafür gegeben sind.

Als Stütze für unsere Anschauung diene gerade der Hymnus *Veni creator spiritus* oder weiterhin *Pange lingua gloriosi* [2]).

Beim ersteren bezieht er sich auf Guidetti's »Directorium chori«. Nun wendet dasselbe noch in der Auflage von 1604 (wo wir den genannten Hymnus nicht gefunden haben) die quadratischen Chornoten an und zwar z. B. in folgender Weise:



Fétis würde dann so übersetzen:



Ohne Zweifel modernisiert Guidetti unter dem Einfluss der Mensuralmusik die Melodie rhythmisch ein wenig, eben bei den Zeilenschlüssen. Aber auch, angenommen, er hätte die handschriftliche Notation genau nachgeahmt, so wäre es mindestens so folgerichtig, zu übersetzen:



Das ersterwähnte Beispiel im Directorium chori von 1604 mag also besonders deutlich illustrieren, wie Fétis thatsächlich, ohne sichere Grundsätze, mehr von jüngerer als von handschriftlicher Tradition ausgeht.

---

1) Auch in Band IV der Histoire universelle de la musique 1874.

2) Fétis schreibt p. 301: »Voici le chant (Veni cr. sp.) tel que nous le traduisons d'un manuscrit du douzième siècle« und kritisiert — in Bezug auf Melodik — Guidetti (p. 302).

3) a. auf p. 65. Auf p. 279 derselbe Hymnus mit: ▪▪ ♦ ▪; b. p. 74.
tri-ni-tas
— Cf. Fétis' Transskription von »Veni creator sp.« auf p. 301, 302 der Hist. univ. de la M.

Es ergiebt sich demnach von selbst, was wir von seiner Version des *Pange lingua* u. A., zu halten haben[1]); ferner: von seiner Behauptung, in alten Zeiten sei der Gesang der Hymnen nicht rhythmisiert worden (!)[2]).

Seine Manier, ad libitum zu verfahren, wird aber vollends augenfällig, sobald er handschriftliches Material teilweise oder ganz wiedergiebt und es durch eine Übersetzung erläutern will. So führt er uns den Anfang d. h. den ersten Halbvers der Sequenz *Laudes crucis attollamus*, welche aus dem 12. Jahrhundert stammt und Prototyp für die noch berühmtere: *Lauda Sion salvatorem* geworden ist, in altem und neuem Gewande vor. Allein ganz aus der Luft gegriffen ist seine Wiedergabe von ♪ durch: ♪♩𝅗𝅥 ![3]) — Diejenige der Plica durch: 𝅗𝅥♩ freilich würde uns zusagen, sobald wir als Normalwert einer Einzelnote (eben des Zeichens ♪) mit Fétis: 𝅝 annehmen. Im weiteren Verlauf seiner geschichtlichen Darstellung tritt dieses »Meisterwerk« Adams von St. Victor nochmals auf; und hier sind nun überall einzelne Halbnoten angewendet, an Zeilenschlüssen mit klingendem Reim dagegen Ganznoten, resp. zwei verbundene Halbnoten für die Clivisligatur[4]).

Wir schenken aber schon darum seinem Tadel kein Gehör, dass die ursprüngliche Sequenzenform durch Passagen von ver-

---

1) p. 303. »Le mscr. de la fête du St.-Sacrement que nous possédons, et qui est du XIIIe siècle, ... présente l'hymne .... sous cette forme: cf. p. 304 (!).

2) p. 306. »Au surplus elle (sc. notre assertion, qu'on ne rhythmait pas le chant des hymnes dans les temps anciens) est confirmée par le chant postérieur de la même hymne, tel qu'il est noté dans les mscr. du treizième siècle« etc. (Hier handelt es sich um »Ut queant laxis«).

3) Bd. IV p. 219 .... als Beispiel für die Benutzung von Notenlinien und Schlüsselvorzeichnung: »d'après un fragment de mscr. du douzième siècle« ... Dann folgt p. 220 die Reproduktion des mit Noten überschriebenen ersten Verses:

Laudes crucis attollamus
nos qui crucis exultamus
speciali gloria
dulce melos tangat celos
dulce lignum dulci dignum
credimus melodia.

NB. Über »exultamus« steht die Plica; über »speciali« die einfache Punktnote. Den zweiten Halbvers lässt Fétis — vorsichtshalber? — unübersetzt!

Hier hat ce-los ♦♦♦ — ♪ ♪ und lignum ♦♦ (Climacus.)

4) p. 322 ff.

bundenen Noten alteriert sei[1]), weil wir zunächst keine Veranlassung haben, solche **Ausschmückungen** berichtigen zu wollen, wenn wir sie in einem Original aus dem 12. Jahrhundert finden.

Freier geberdet sich Fétis einem populären Lied aus dem 13. Jahrh. gegenüber[2]). Hier zeichnet er $^2/_4$-Takt vor und fasst zweitönige Ligaturen als ♫ ♫.

Welcherlei Freiheit indessen den Ausschlag giebt, lehrt ein Facsimile und dessen Notenübertragung aus Wolfram's Titurelfragmente[3]).

Plötzlich fällt es Fétis ein, hierin die einfache Punktnote als ♬♩, den Climacus als ♩♬♩ wiederzugeben[4]).

Ligaturen zerlegt er und zieht ruhig zum zweiten Teil einer

---

1) p. 330—332. Wie stimmt nur schon der erste von Fétis facsimilierte Vers des »Laudes crucis attollamus« zu der Behauptung (p. 332): »Tous ces rhythmes boiteux, mis à la place du puissant rhythme égal (!) du moyen-âge, sont déplorables«? —

Namentlich in der **modernen Transskription** ist viel gefehlt worden, das liegt auf der Hand. Aber so musikalisch **verdorben** war z. B. das 12. Jahrh. vielleicht doch nicht, dass alle »passages de notes liées« auch bei metrischen Hymnen und Sequenzen an sich, prinzipiell, verworfen werden müssten. cf. p. 330 ... sont autant d'altérations de la forme primitive et autant d'atteintes à la beauté de ces chants. Zuerst wird **mit** ihnen zu Gunsten eines gleichmäßigen Rhythmus, der auch den Wortaccent berücksichtigt und von ihm gewisse Regeln empfängt, zu rechnen sein.

2) p. 436: »Chanson populaire du XIII. s.« ‚Ein snider' etc. Mscr. zu Wien cf. Hagen, Minnesinger, 4. Teil: Tafel IV p. 768. — Auch in Cgm. 4997 S. XV/XVI zu finden.

3) Bd. V. p. 75, 76 (1876). Den Text liest Fétis folgendermaßen:

Jamer ist mir entsprungen
Ach mein lait ist veste
O voe dag (?) hat betwungen
Mein sendes hercz.
Out (?) dirre linden este.
Hoher mut trost unde (?!)
mus lich (?!) decken
süftzen, trauren, warnen (?)
Wil ich han unt (?!) disen werden recken. —

Ist er nun auch französisch sprechender Belgier, so hätte er doch sehen müssen, dass selbst in seinem Fascimile über dem sog. **unde** »re« steht, also gewiss übereinstimmend mit dem Zusammenhang »vreude« geschrieben ist! — Außerdem muss korrigiert werden: »dag« in: »clag«; »out« in: »ouf«; »lich« in: »sich«; »warnen« in: wainen; »unt« in: »um«.

4) Punkt z. B. bei: »jamer«; Climacus bei: »entsprungen«.

solchen die folgende Note: [musical notation] [1]). — Er nimmt wieder $^2/_4$-Takt an.

[musical notation] transskribiert er als fröhlich hüpfende Figur: [musical notation]; die offenbar gleichbedeutende Notengruppe dagegen [musical notation] etwas ruhiger als: [musical notation] [2]).

Nicht einmal in der Nachahmung eines neueren Vorbildes ist er genau, oder — er müsste sich erklären, warum er Wagenseil nur teilweise zum Muster nimmt [3]).

Wohl mag es richtig sein, was er äußert über die Folgen der Schwierigkeit, rasche Verzierungsnoten auszuführen [4]) und später über den Doppelcharakter der Semibrevis [5]). Aber er selbst macht die Verwirrung noch größer, als nötig. Nirgends kann man sicher weiterbauen, wenn man sich auch nur einigermaßen vor der Möglichkeit sieht, der nicht eigentlichen Mensuralnotation, derjenigen, welche in erster Linie dem Cantus planus dient, unter Umständen eben bei irgendwie liedartigen Gesängen, fixiertere Notenwerte zuzuschreiben. Auch hinsichtlich der Wahl einer Taktart bei recht volkstümlichen Gesängen ist er sich ungewiss [6]) und doch könnte ihm wohl für solche Fälle sogar die Choralnotenschrift einige Anhaltspunkte gewähren (durch die Ligaturen).

---

1) Bei: »ist veste«.

2) Bei: este«; und bei: »recken.

3) De civitate Norimbergensi commentatio. accedit de Germaniae Phonascorum origine etc. Altdorf 1697. — S. Fétis, V, p. 89 »die noch | dar sol | ten kom | men« cf. Wagenseil.

4) V p. 93 ff. Altérations systématiques du chant grégorien.

5) p. 219—226. Notation du plain-chant, speziell p. 222 Mitte.

6) p. 130. Prose de la fête de l'âne. — »Quant au rhythme, deux systèmes d'interprétation sont admissibles« etc. ... »Toutefois il nous a paru vraisemblable que, le douzième siècle étant celui où les hymnes et les séquences furent admises .... ce fut d'abord sans distinction de longues et de brèves.«

§ 4.

Genauer zugesehen, ist es hierbei strittig, ob die antike Prosodie von Einfluss gewesen sei beim Gesang z. B. mittelalterlich jambischer und trochäischer Verse, oder nicht.

Dieses Problem berührt Thierfelder in seiner Dissertation mehr als nur im Vorübergehen[1]).

Er weist zuerst hin auf den Einfluss heidnischer Musik gerade in den metrischen Gesängen der Häretiker[2]).

Später schreibt er dem ambrosianischen Gesang Rhythmus und Metrum zu und meint, er sei bis zur Zeit des Guido von Arezzo lebendig geblieben[3]). Vergeblich hätte Karl der Große ihn auszurotten gesucht.

Näher denkt sich Thierfelder die Form der ambrosianischen Hymnen — denn um sie handelt es sich — folgendermaßen:

Die Hymnen konnten entweder, falls Ambrosius keinen Einfluss des Rhythmus der Versfüße auf die Melodie gestattete, so gesungen werden, dass die den einzelnen Wortsilben angepassten Töne je einen gleichen Zeitraum ausfüllten. Dann wäre der mailändische Bischof der Begründer des Cantus planus. Oder: die gewöhnliche Aussprache der Worte konnte den Ausschlag geben; dann hätte er keine metrischen Texte gedichtet, durchsetzt mit rein poetischen Ausdrücken.

So scheint der Schluss annehmbar:

Der Rhythmus und das Metrum der Worte, sowie die Ausdehnung (dimensio) der Versfüsse selbst bildeten eine Art musikalischer Melodiegestaltung. Und da ein Neuma 2, 3, 4, und mehr Töne enthalten könne, die verschiedenen Neumen aber dann in Bezug auf die Zeitdauer unter sich gleich seien[4]); da ferner die einzelnen jambischen Füße aus einer Longa und Brevis bestünden, so sei eine große Mannigfaltigkeit der Neumen möglich.

---

1) De Christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora. Leipzig 1868.

2) S. 16. Athanasius polemisiert in der ersten Rede gegen die Arianer scharf gegen des Arius in den Versmaßen des Sotades gehaltene Gedichte (zum Singen bestimmt: Cantiones).

3) S. 35; ferner S. 39, 40.

4) Daher die ‚similitudo dissimilis perdulcis Ambrosii' des Guido von Arezzo s. u.

Als Beispiel giebt Thierfelder:

Dĕūs crĕātŏr ōmnĭūm

[musical notation]

Daraus sei der cantus figuratus entstanden[2].

Wir haben gegen solche Ausführungen speciell einzuwenden:

1) Dieselben Neumengruppen auf einer langen und auf einer kurzen Silbe müssten also eine doppelte Bedeutung haben.
2) Will man nicht eigenmächtige Korrekturen anbringen, so ist es jedenfalls schwerer, z. B. ein 5- oder 6-töniges Neuma auf einer kurzen Silbe zu singen, als eben dasselbe auf einer langen.

Im Übrigen spricht das im Auszuge hier Mitgeteilte uns an.

§ 5.

Nähere Angaben für die praktische Ausführung figurierter metrischer Sequenzen macht sodann Schlecht[3].

Schon von der Sequenz *Mittit ad virginem*[4] sagt er, sie sei durchaus rhythmisch gehalten und auch so vorzutragen. Bei einer anderen[5] macht er die Bemerkung, es komme hier öfters vor, »dass auf kurze Silben mehrere Noten gesetzt sind, was in den Choralbüchern vom 12. bis zum 14. Jahrhundert gewöhnlich der Fall ist. Werden diese Stellen mit dem gehörigen Accent gesungen, so stören sie nicht. Man betone nur die Hauptsilbe gut und gleite über die auf der kurzen Silbe stehende Phrase leichter hinweg. Soll aber dadurch ein feines prosodisches Ohr nicht befriedigt sein, so kann leicht die Phrase der Prosodie angepasst werden, ohne dass dem Wesen der Melodie Eintrag geschieht. Sollen die Sequenzen die beabsichtigte Wirkung erreichen, so muss der Rhythmus des Textes im Vortrag fühlbar werden«.

Auch Schlecht scheint demnach in der Musik scandieren zu wollen: *mĭt* | *tĭt ăd* | *vĭr* | *gĭ* | *nĕm.* Und doch hätte er von

---

1) [notes] wohl der Climacus, übertragen wie bei Raillard, Schubiger u. A.

2) S. u. Gerbert's Definition der musica figurata.

3) Geschichte der Kirchenmusik, S. 47, 48.

4) S. 232, 233 und S. 234, 235: Notenbeilage in römischen Quadratnoten, einem Codex von 1591 entnommen.

5) Aus dem 12. oder 13. Jahrh. — S. 236: Notenbeilage.

Wollersheim, dem er in allgemeinen Anschauungen zustimmt[1]), die Möglichkeit einer zweiten Annahme lernen können in Bezug auf musikalische Scansion, nämlich:

mĭt-tĭt ăd vĭr-gĭ-nĕm d. h. die Möglichkeit, Längen und Kürzen einfach durch die Betonung auszugleichen.

Dagegen klingt es aus dem Munde dieses Regensburger Katholiken ziemlich aufgeklärt, was er auszusprechen wagt mit den Worten:

»Wenn auf der einen Seite die Sequenzen (diese liedartigen Gesänge) am Verfall des gregorianischen Gesanges mitwirkten, so waren sie doch wieder die Grundlage, auf der sich das deutsche Kirchenlied erbaute.«

§ 6.

Riemann scheint a. über die gregorianischen Melodien insgesamt nicht recht mit sich einig zu sein, sofern er glaubt, »dass die metrische Beschaffenheit des Textes von Bedeutung war für die rhythmische Gestaltung des Gesanges, so dass sie dieselbe in der Hauptsache bestimmte«[2]); und auch wieder, es vermöge sich »die Melodie vom Texte zu emanzipieren und ihre rein musikalischen Rechte geltend zu machen«[3]).

Unter allen Umständen müsste, was er über Hymnen und

---

1) S. 15. »Einige alte Theoretiker scheinen nämlich die Ansicht zu begünstigen, dass man den gregorianischen Gesang in einem durch Taktschläge zu bestimmenden Metrum oder Rhythmus zu singen habe. In dieser Richtung hat W. in seiner Schrift »Die Reform des gregorianischen Kirchengesangs«, Paderborn 1860, mich der Mühe überhoben, die Zeugnisse dafür zusammenzustellen, da er selbst für den streng rhythmischen Vortrag des gregorianischen Chorals einsteht«. — Wollersheim schreibt S. 120:

»Wenn zu viel Noten auf einer Silbe stehen, streiche man die unwesentlichen, störenden, schleppenden Töne weg«. — Also ähnlich wie Schlecht. Etwas von der alten Befangenheit haftet übrigens auch seinen im Ganzen von vernünftigen Gesichtspunkten aus gewonnenen Resultaten an: die nicht sehr zahlreichen Paradigmen sind z. B. in Choralnotentypen gedruckt.

In mittelalterlichen Handschriften fänden wir vorerst jedenfalls das Wegstreichen von Noten ein allzu abgekürztes Verfahren.

2) S. 189: Die Rhythmik der musica plana (in den »Studien« etc. 1878.

3) S. 190. — Siehe schon S. 148: »Man geht daher sehr irre, wenn man annimmt, dass die gregorianischen Melodien von ihren Texten unlöslich seien, dass ihr rhythmischer Aufbau von der Metrik des Textes abhänge u. s. w. Nein, die Melodien sind ohne Zweifel aus dem Rahmen des jedesmaligen Textes herauszunehmen, haben ihre eigenartige Bedeutung und sozusagen ideale Sonderexistenz« u. s. w. — In Bezug auf Hymnen und Sequenzen und deren Metrik wäre dies sicher eine gewagte Behauptung.

Sequenzen sagt, präciser ausgedrückt werden und stimmt in Einzelheiten doch nicht ganz. Er meint:

»Die Sequenzen waren also rhythmisch noch einfacher als die Hymnen. Denn wenn auch von letzteren gesagt wird: ‚Omnes isti hymni feriales Romano usu unicam et facilem notam habent‘, so lehrt doch ein Blick auf die uns überkommenen Hymnen aus ihren Abfassungen der verschiedensten Jahrhunderte, dass auch 2- und 3-tönige Neumen auf eine Silbe kommen konnten. Was die Hymnen von den Gradualien, Alleluja, Antiphonen, Tractus etc. unterscheidet, ist für den ersten Blick der Wegfall der Neumengruppen der Distinctionen. Doch ist der Unterschied in Wirklichkeit ein viel tieferer«.[1]).

Dem handschriftlichen Bestand wenigstens des 14.—16. Jahrhunderts entspricht dies nicht, soweit wir davon Kenntnis genommen haben. Häufig sind uns Neumengruppen von 4—8 (!) Noten (meistens 4—6) begegnet und nicht selten gerade in den Distinctionen d. h. in diesem Fall bei den Zeilenschlüssen. Also: Häufung von Neumen auf einer Silbe ist durchaus nicht vermieden. Nur wenn die hymni feriales einfacher in ihren Ausschmükungen gehalten wären, eine besondere Gattung der Hymnen selbst bildeten, könnte eine derartige Erklärung in die Wagschale fallen. Zudem haben wir oft Melodien zu den verschiedenen Sequenzversen gefunden, die ganz ebenso ausgeschmückt waren, wie die Hymnenmelodien. Also: für das spätere Mittelalter darf eine abweichende Anschauungsweise geltend gemacht werden.

Dagegen ist im Ganzen annehmbar Riemann's nachfolgende Auseinandersetzung über das Wesen der Hymnen[2]).

Der Textesvortrag, bei den Gradualien eigentlich Nebensache, ist bei den Hymnen Alles und die gesamte Melodienbildung auf diesen angewiesen. — »Darum ist im Hymnengesang die Rhythmik der Melodien weniger vom Metrum des Textes abhängig, die Länge des Vokals erscheint nicht immer als Länge des Tons, sondern wird schon häufig durch den Accent ausgedrückt; andererseits aber ist die Melodie des Hymnus wieder inniger mit dem Texte verwachsen« u. s. w.[3]).

Vollends haben wir uns dem Sinne nach beim Übertragen Riemann's Reflexion angeschlossen: .... »Direkt fassliche Parallelität vor Allem ist ein Hauptforderniss volksmäßiger Musik; diese war aber den Hymnen durch den Text von vornherein gegeben« u. s. w.[4])

---

1) S. 212. 2) l. c. S. 212.

3) Hinweis auf Wolf (S. 86) s. u.

4) Im Anschluss an ein Citat aus Diez: Poesie der Troubadours. — Wir

Auch mag es richtig sein, wenn trotz der geschichtlich verschiedenen Provenienz von Sequenzen und Hymnen den letzteren Anregung auf die Komposition der ersteren beigemessen wird[1]) — in nachguidonischer Zeit wohl dann und wann noch deutlichere, als in vorguidonischer, würden wir hypothetisch hinzusetzen.

Immerhin fehlt zu einer wirklich klaren Definition über die beiden Abkömmlinge des gregorianischen Gesanges diejenige Sicherheit und Einheitlichkeit, zu deren Erreichung ein genaues Vergleichen von möglichst vielen Handschriften nicht zu umgehen ist. —

Ganz neuerdings hat Riemann mehr gelegentlich seine Ansicht über die Form der Melodien bei den metrischen Texten der Minne- und Meistersinger kundgegeben[2]). Da sie nun der unsrigen über die Melodien der Hymnen und Sequenzen sehr nahe steht; da in dem einen uns bekannten Liederbuch des Mönchs von Salzburg Weisen von altkirchlichen wenngleich übersetzten Texten in bunter Reihenfolge stehen mit solchen, welche das Colmarer Liederbuch später aufgezeichnet hat; da wir endlich ohne Bedenken vor einigen Jahren die Gelegenheit wahrnahmen diese beiden der Choralnotenschrift sich bedienenden Manuskripte teilweise als erwünschte Parallele zu benützen und überdies eine Melodie des Colmarer Codex mit einem Fragment der Münchner Universitätsbibliothek zu vergleichen in der glücklichen Lage waren, so schalten wir hier folgende Bemerkungen ein:

In der Skizze b. über »Notenschrift und Notendruck«[3]) kommt uns wiederum die Skepsis als eine Stimmung vor, die zu frühe den Stab über die Neumenforschung bricht, wenn Riemann schreibt: »Lange haben die Musikhistoriker nach einem Schlüssel für die Tonhöhenbedeutung und die Rhythmik der Neumen gesucht; heute sind wohl diese Versuche als gänzlich hoffnungslos allgemein aufgegeben worden« .....

»Eigentlich Neues hat Pothier kaum beigebracht, aber er hat durch gründliche Studien die Konstanz und Verlässlichkeit der Tradition erwiesen, sodass zwar noch Arbeit genug für diejenigen geblieben ist, denen die Restitution der gregoriani-

werden die Parallelität der musikalischen Phrasen sogar in der Odenform und bei Distichen nachzuweisen suchen, nicht nur bei den Formen der Vulgärpoesie.

1) S. 214.

2) Dass wir also in unserer Darstellung von der zeitlichen Reihenfolge der Publikationen stärker abweichen, hat seinen Grund einfach darin, weil wir denselben Autor nicht zweimal im gleichen Kapitel besprechen möchten. Außerdem besteht unser Untersuchungsmaterial doch hier vorwiegend aus eigentlich kirchlichen Hymnen und Sequenzen.

3) Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier der Firma C. G. Röder 1896: Anhang.

schen Melodien in ihrer ursprünglichen Fassung am Herzen liegt, alle Hoffnungen aber, noch andere als die bisher gekannten Aufschlüsse über den Sinn der Neumen ans Licht zu bringen, geschwunden sind. Solche sind daher auch schwerlich von Dr. O. Fleischer's ‚Neumenstudien' (I. Theil 1895) zu erhoffen«[1].

Skeptisch sind wir solchen widerspruchsvollen Behauptungen gegenüber. Denn, wenn die Konstanz und Verlässlichkeit der Tradition acceptiert wird[2], wenn ferner R. selbst eine Melodie des 14. Jahrhunderts aus den deutschen Choralnoten in die nota quadrata umschreibt und sogar sehr hübsch in moderne Noten übersetzt, auch die Ligaturen hier rhythmisiert[3]; wenn endlich gerade Hymnen- und Sequenzmelodien, die wir zunächst in Handschriften des späteren Mittelalters verglichen haben, lediglich neumiert (ohne Liniensystem und Schlüsselvorzeichnung) bereits in solchen früherer Jahrhunderte vorhanden sind[4], so steht die Sache vielleicht doch nicht so verzweifelt schlecht. Im Anschluss an seine Übertragung bemerkt R. übrigens u. A.: »Die Neumen haben, so weit auf eine Silbe nur ein Ton kommt, ausnahmslos Punktform, da ja ⟨eine Unterscheidung von Virga und Punkt gegenstandslos ist, sobald die Neumen auf Linien gestellt werden⟩«[5].

Der Rhythmus ist auch für R. »durch das Metrum des Gedichtes bestimmt — mit selbstverständlicher ⟨Dehnung der Reimsilben⟩«. — Hiebei mögen zwar die oft komplizierteren Versgebilde der Minne- und Meistersingerlieder z. B. an Zeilenschlüssen etwas andere Gesetze für den Gesangsvortrag zur Geltung bringen, als wir sie für denjenigen von Hymnen und Sequenzen annehmen. Allein wir sehen doch nicht recht ein, warum die Plica über »wehen« zerlegt werden soll in 𝅗𝅥 𝅗𝅥, anstatt dass die Einzelnoten hier ihren Normalwert ♩. ♩ beibehalten.

Die Verdoppelung[6] des Notenwertes bei Reimsilben ist wohl eher eine Supposition, als unwiderleglich bewiesene Thatsache. Das zeigen uns zwei Notenbeispiele der Essays c. über »die Melodik der Minnesänger«[7] schon vorher macht R. aufmerk-

---

1) Festschrift, Anhang S. 9 und 10.

2) Vgl. dagegen in Kap. 2 § 5 auf S. 21 spez. unsere Anm. 3.

3) Festschrift, Anhang S. 13 und 14, Lied des Conrad von Queinfurt († 1382): »O Lencze gut« aus Cod. Lips. 1305 Fol. 107, (V. 1 ganz und von V. 2 die drei ersten Zeilen) vgl. Corner's »Geistl. Nachtigal« (1676) S. 199. — Die Ligaturen sind hier missverstanden.

4) So in Cod. Nr. 20 der Stuttgarter Bibl.

5) Festschrift, Anhang S. 13.

6) Hier streng genommen Vervierfachung; denn Riemann lässt drucken: »wehn«.

7) Mus. W.-Bl., 1897 Nr. 35|36 S. 465 und 466 vgl. auch R.'s eigene Worte

sam darauf, »dass die Notierung nicht nur der Colmarer, sondern ebenso der Jenaer und wohl aller sonst erhaltenen Minnesängerweisen nichts anderes, als Choralnotierung, Neumierung ist«, und er fügt hinzu, es werde dies wohl zum ersten Mal mit positiver Bestimmtheit von Runge behauptet, den er in seiner unzweifelhaft richtigen Vermutung der wahren Natur dieser Art der Melodiefixierung bestärkt habe[1].

Da wir früher nicht »vor dem unheimlichen, grotesken Aussehen dieser Notierungen zurückgeschreckt« sind, so gereicht es uns zur Genugthuung, diese Behauptung durch ein weiteres Beispiel bekräftigen zu können: Auch Cod. germ. Mon. 291 — des Michael Beham von Weinsberg-Sulzbach Meistergesangbuch ist (ca. 1460—1500) in Choralnoten geschrieben. Daselbst steht auf Blatt 182a und b (CLXXXVI) ein recht vergnügliches Frühlingslied:

»Her winter lass ab dein gepley
Und deines kalten windes wey« etc.[2])

Die grosse Zahl der uns überlieferten kirchlichen Liederbücher begreift sich ja aus der Pietät gegen Alles, was mit dem speciell kirchlich-religiösen Leben in Beziehung stand, sowie aus der oft bloß mündlichen Tradition von volkstümlich weltlichen Gedichten und, ergänzen wir, namentlich Liedweisen.

Darum ist man auch so vielfach daran gewöhnt, die Choralnotation förmlich nur als diejenige des eigentlichen, frei liturgischen sog. »Choraltones« zu kennen, während sie weit besser als die allgemein verbreitetste Notenschrift gelten darf, sobald im Mittelalter überhaupt einstimmige kirchliche und volkstümliche Melodien aufgezeichnet wurden, und zu diesen gehören doch die Minnesängermelodien viel eher, als zur damaligen Kunstmusik.

Immerhin brauchen wir uns augenblicklich noch nicht auf die feindurchdachte Methode Riemann's einzulassen, die er bei den Nithart-Melodien anwendet, um (»die rhythmische Messung der Töne je nach der Silbenzahl resp. der Zahl und Art der Versfüße«) festzustellen[3]. Auch die Lieder der französischen Trouvères müssen für uns noch in den Hintergrund treten.

(S. 466) »Dass die Reimsilben bei diesem unentwegt gleichmäßig fortschreitenden Maße (etwas gedehnt) vorgetragen worden, ist gewiss schon wegen der starken Verzierung derselben im 2., 4. und letzten Takte wahrscheinlich.« — Klingt das nicht wie eine Verlegenheitsauskunft gerade den starken Verzierungen gegenüber?

1) Mus. W.-Bl. 1897 Nr. 2 S. 17 und 18 „Die Melodik der deutschen M.«

2) S. Notenbeilage. Das Gedicht ist fast rein jambisch und hat bei der Melodie so wenige und so einfache Ligaturen, dass wir es unbedenklich nach den bei Hymnen und Sequenzen eingehaltenen Prinzipien übersetzen.

3) Mus. W.-Bl. 1897 Nr. 3 S. 33 und 34.

§ 7.

Obschon die Abhandlung von JACOBSTHAL »Über die musikalische Bildung der Meistersänger« vor den »Studien zur Geschichte der Notenschrift« erschienen ist[1]), schließt sie sich dem Inhalte nach doch direkt an Riemann's letzte Ausführungen.

Jacobsthal legt einerseits mit Recht großes Gewicht darauf, dass die Melodien der Meistersinger »durchaus einstimmig« und »ohne jedes Bedürfnis nach Mehrstimmigkeit erfunden« seien.

Andererseits darf es uns nicht befremden, wenn er noch glaubt, »die rhythmischen Verhältnisse .... lassen sich ... aus den in HMS (Hagen, Minnesinger) überlieferten Noten nicht feststellen, weder aus dem Abdruck der Jenaer, noch der Neidharthandschrift« [2]).

Schon deshalb, weil J. sich eingehend mit den Mensuralisten befasst hat, erblickt er beinahe unwillkürlich in der Jenaer Handschrift »die sog. Longa der ältesten Mensuralnotenschrift« wo Einzelnoten in der gleichen Gestalt wie dieselbe gebraucht sind. Sie sollen auch »dieselbe Zeitdauer, denselben rhythmischen Wert« haben, »ob die ihnen zugehörigen Silben in Hebung oder Senkung stehen«. Nur die Ligaturgruppen machen hievon eine Ausnahme.

In der Neidharthandschrift meint J. die Longa und die Brevis zu erkennen, und dennoch, wie gesagt, in beiden Manuskripten verzichten zu müssen auf die Feststellung der rhythmischen Gestalt einer Melodie.

Bei alledem empfindet er es, dass vielleicht andere Methoden, die Zeitwerte der Noten zu fixieren, zu besseren Resultaten führen könnten, z. B. indem man »den metrischen Verhältnissen die Bestimmung über die rhythmischen überliesse«; und: »von der Verschiedenheit der beiden Notenfiguren und Notenquantitäten absähe«. Auch »das Herbeiziehen anderer solcher Handschriften, welche Melodien der Lieder enthalten, würde vielleicht

---

1) Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur. Bd. XX. (Der neuen Folge achter Band.) Berlin 1876. — S. 69 ff.

2) Hiebei beruft er sich ausdrücklich auf die aus den 30er Jahren stammende Abhandlung, welche als Anhang der Reproduktion folgt. S. u. Kap. IV. Wir werden sehen, dass einige Äußerungen dort auch für unsere Zwecke nicht ganz unbrauchbar sind. Übrigens schreibt J.: »Ich will diese Behauptung, die schon in der dem 4. Band der HMS. beigefügten Abhandlung über die Musik der Meistersänger ausgesprochen ist, etwas näher begründen«. — Hagen selbst dagegen: »Über d. M. der Minnesänger«.

Der Unterschied für die prinzipielle Beurteilung dieser beiden Gattungen mittelalterlicher Monodie ist ohne Zweifel, wenn überhaupt vorhanden, kein wesentlicher.

zu einem günstigeren Erfolge führen und es wäre erwünscht, diesen Versuch zu machen«.

Nach den teils negativen, teils bloß hypothetisch vorgebrachten positiveren Ansichten, setzt nun J. auch seine Gründe für eine irgendwie rhythmische Gestaltung der Meisterliedermelodien auseinander. Vor Allem gehören sie nach ihm bereits der Epoche der mehrstimmigen Musik an. Hier »tritt in die Kunst der geordnete, der eigentliche Rhythmus ein«, und »er durchdringt dieselbe alsbald in dem Maße, dass man sich seit dem Anfang das 13. Jahrhunderts ein Kunstprodukt, sei es auch nur eine einstimmige Melodie, die nicht vom Rhythmus regiert wäre, kaum noch vorstellen kann«, — außer bei geradezu rituellem Gesang. »Wo es sich um die musikalische Komposition von strophisch gebauten Gedichten handelt, da findet sich wie von selbst der Rhythmus ein.«

Danach ergiebt sich unter allen Umständen, dass die Melodien der Meisterlieder, die z. T. wenigstens sogar weltlichen Charakter tragen, »rhythmisch konzipiert und ausgeführt« zu denken sind.

§ 8.

Auch Pothier, der im Gegenteil dem liturgischen Cantus planus seine Hauptaufmerksamkeit zugewandt hat, lässt den mensurierten Rhythmus nicht völlig außer Acht.

Er unterscheidet drei Arten von Hymnen, von denen uns die zweite und dritte interessieren [1]).

Die Zweite gehört nach ihm dem ambrosianischen Kirchengesang an und ist mensuriert [2]). Die Dritte mehr in den nördlichen Gegenden beliebte, ersetzt die ambrosianischen Hymnen durch reicher verzierte Melodien, rhythmisch im gregorianischen Stil gehalten [3]).

Ein Beispiel dafür hätten wir freilich gerne gesehen.

---

1) Mél. grég. p. 224. Du rhythme mesuré.

2) Les hymnes dont le chant est syllabique, et qui appartiennent au genre ambrosien. Celles-là ont une mesure, mais une mesure qui repose sur l'accent métrique ou le temps fort, marquant la dernière syllabe de chaque pied. Relativement à la durée, les notes sont égales. —

Also wie auch Jacobsthal den musikalischen Rhythmus des Metrums auffassen möchte.

3) Les chants syllabiques, mesurés à la manière ambrosienne, n'ont pas été acceptés par toutes les églises. On les trouve rarement dans les hymnaires des régions septentrionales, où ils ont été remplacés par des mélodies plus chargées de notes, rhythmées à la manière grégorienne.

In Betreff der Sequenzen vertritt Pothier die offenbar richtigerweise verbreitete Ansicht, dass sie je länger desto bestimmter aus recitativischer Prosa sich zu wirklich mensurierter Musik entwickelt hätten[1]).

§ 9.

Noch energischer äußert diese Meinung Wolfrum, der in einem sehr anziehend geschriebenen Buch unser Gebiet neuerdings betreten hat[2]).

Er zerlegt die mittelalterliche Musik in: Kunstmusik zu rituellen Zwecken und in musikalisch rhythmischer Gestaltung zustrebende, einstimmig gedachte und empfundene Gesangsmusik (schon seit dem 9. Jahrhundert zu lateinischen Dichtungen vorhanden). Im 12. Jahrhundert wurden die Sequenzen zu metrischen Gesängen; im 13. die Hymnenmelodien in jeder Hinsicht abgerundet. Insbesondere das 14. Jahrhundert ist sehr fruchtbar an volkstümlich lateinischer Poesie, und deren Weisen haben sich völlig von der Tradition des gregorianischen Chorals losgerungen, sind streng mensuriert. Bei Aufführung geistlicher Volksschauspiele, in den Nebengottesdiensten der Feste, war dem Volke Gelegenheit gegeben, diese Melodien mit übersetztem (deutschem) Texte zu singen. Schon lange bevor sie in den evangelischen Kirchengesang des 16. Jahrhunderts aufgenommen wurden, prägte sich in ihnen deutschvolkstümliche Art aus[3]). —

Das sind alles Anschauungen, die eingehende Beschäftigung mit ihrem Gegenstand verraten, und die unsere Notenauflösungen sehr unterstützen werden.

Allein, wenn Wolfrum den dreiteiligen Takt als den jeden-

---

1) p. 225. Bientôt l'allure change, les phrases deviennent plus symmétriques. Les syllabes sont comptées et les accents occupent une place déterminée; ce qui donne déjà une mesure .... Plus tard on arrive à une mesure très marquée et moins grave.

2) Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. — Leipzig 1890.

3) Alles S. 24. Vgl. daselbst besonders den Passus über den volkstümlichen Zuschnitt der von fahrenden Klerikern und Mönchen gesungenen lateinischen Lieder mit zwei Bemerkungen, die Spitta in seinem Colleg über: »Musikalische Formenlehre« gemacht hat. Er sagt einmal: »Die ursprüngliche (katholische) Kirchenmusik ist der gregorianische Choral. Daneben existierte eine kirchliche Musik, der durch die eindringende weltliche Musik ein gewisses Gepräge gegeben ist.«

Und früher: »Schon im 10. Jahrhundert klagen die Theoretiker, dass die Kirchenmusik so sehr entarte, weil weltliche Gesänge eindrängen«! S. u. Teil II: Engelbert von Admont (freilich erst S. XIII).

falls am frühesten gebräuchlichen bei den Liedern annimmt, so müsste er näher beweisen, dass die Betonung einer Silbe auch ihre Verlängerung notwendig zur Folge gehabt habe. Riemann's Bemerkungen zu Gunsten des zweiteiligen Taktes sind doch erwähnenswert[1]).

Zudem fühlt sich der Verfasser dieser interessanten Monographie über den Kirchengesang noch so gebunden in der Übertragung, dass dieselbe seine eigenen, freieren Prinzipien zu durchkreuzen droht[2]). Immerhin liegt in den letzteren an sich viel gesunde Lebenskraft, geschöpft aus den reicher und reicher fließenden Quellen mittelalterlicher Kultur überhaupt. Der einseitige Standpunkt, wonach die Kirche allein der Mutterschoß der (Gesangs)-Musik wäre, ist mit vollem Recht entschieden verlassen[3]).

§ 10.

Ähnlich nennt ferner Ambros das Volkslied die zweite Hauptmacht neben dem gregorianischen Gesang[4]).

Freilich haben wir schon an anderer Stelle unsere Bedenken gegen seine Zuverlässigkeit im Einzelnen ausgesprochen. Und die von Reimann besorgte Ausgabe enthält keine Verbesserungen zu unsern Handen. Im besten Fall kommt sie meistens über allgemeinere Vorstellungen nicht hinaus[5]).

So weiss die Geschichte der Musik, dass die Notierung der Minne- und Meistersingergesänge jene der übrigen Gesänge derselben Zeit war: die Choralnote[6]).

---

1) Riemann S. 224, aber Wolfrum S. 30: »Die Musik der Lieder ist zwar nicht taktisch in unserm Sinne, aber wir können uns mit Hilfe unseres Taktes ein Bild von ihrem Rhythmus entwerfen ... Zeichnet man die Hebung durch eine betonte und lange Note aus, was für die Senkung eine kurze und unbetonte Note erheischen würde, so ergiebt sich ein dreiteiliger Takt, welcher jedenfalls die bei den Liedern am frühesten gebräuchliche musikalisch rhythmische Form darstellt. ....

2) So offenbar in dem Notenbeispiel des Anhangs, welches Lucas Lossius entnommen ist, cf. Notenbeilage. Des Lossius »Psalmodia« 1553 ist gedruckt in Choralnotentypen.

3) S. 29 .... »das Volkslied ..... klingt aus im geistlichen Lied der Reformation« etc.

4) 1. Aufl. S. 276 und 277; Aufl. von 1891: S. 301.

5) Bisweilen ist sogar der ursprüngliche Text, derjenige der ersten Auflage, ziemlich ungeschickt verändert. Wenigstens die eine Stelle in Ambros II. von 1864, S. 57: »Es konnte dabei (bei der Deklamation des Einzelpriesters) nicht auf eine subtile Anwendung antiker Metrik ankommen, zumal bei den in Prosa abgefassten Texten«. — lautet recht unklar 1891, S. 65: »Es konnte .... nicht auf eine subtile Anwendung des Vortrages (!) ankommen« etc.

6) Vgl. Riemann über Runge.

Aber sehr rasch wird daraus geschlossen, auch die Vortragsweise sei »eine ähnliche gewesen, wie wir sie im gregorianischen Gesang noch heute zu hören gewohnt sind«.

Auch sind für die kräftig quadratische Form dieser Notation nur zwei Wertabstufungen, die der Longa und Brevis, angenommen [1]). An anderer Stelle dagegen ist im Facsimile ein Lied der Troubadours und Minstrels mitgeteilt und sind im Anschluss daran: Longa, Brevis und Semibrevis erwähnt — mit offenbar veränderlichem Wert [2])!

Soll man darum sofort auf einen Stilunterschied bei den deutschen und bei den französischen Minnesängern schließen, oder nicht viel natürlicher auf einen, wohl ganz zufälligen, verschiedenen handschriftlichen Gebrauch? [3]) Warum ist nur von zwei Wertabstufungen bei der Quadratnote und nicht auch bei »jener mehr flüchtigen, kritzeligen Schrift der Haken und Nagelköpfe oder Fliegenfüße« die Rede?

Besser deckt sich mit unserer Beobachtung, was Ambros-Reimann im selben Abschnitt eigentlich in gewissem Widerspruch mit sich selbst, annimmt, nämlich gerade in den Liedern der Troubadours und Minstrels: Verzierungen bestehend in »Grund- und raschen (!) Wechselnoten« [4]). Ferner: nach Form und Inhalt die Beziehung zu den »alten« Sequenzmelodien [5]).

Hiebei glauben wir hinzufügen zu dürfen, dass eine solche namentlich zu den ausgesprochen metrischen Sequenzen seit dem 12. Jahrhundert wird stattgefunden haben.

Besteht nun unser bisher benütztes handschriftliches Material fast ausschließlich aus kirchlichen Hymnen- und Sequenzmelodien; treffen wir deren Notenschrift auch im außerkultischen Leben und — stehen die Lieder der Minstrels seit dem 12. Jahrhundert in Beziehung z. B. zu der gleichzeitigen formellen Bil-

---

1) S. 248; S. 271 (1891).

2) S. 234; S. 256 (1891). — Siehe immerhin zu Gunsten von Ambros schon auf S. 221 (1864) resp. 241 (1891): Die geschriebenen Melodien (der Troubadours im 13. Jahrhundert) gleichen »für den ersten Anblick völlig den rituellen Cantionalen mit der dreifachen Abstufung der Notenwerte, zu denen sich zuweilen noch die sog. Plica gesellt. Bei näherem Einblick zeigt sich jedoch eine von der ..... gregorianischen völlig verschiedene, ganz liedmäßige Melodie etc. — Cf. auch S. 234 (1864) resp. 256 (1891) selbst.

3) Gewissermaßen mit Recht mag trotzdem von den französischen Trouvères unterschieden werden »eine Klasse« deutscher Minnesinger — (»es giebt wirklich andere mehr liedmäßige« —), auf die sich mit dem modernen Taktstock so wenig losschlagen lasse, wie auf den gregorianischen Gesang: S. 249 (1864); S. 273 (1891).

4) S. 254 (1864); S. 278 (1891). — Beim Gesang waren sie wohl so gut üblich, als in der eventuellen Instrumentalbegleitung! . . .

5) S. 255 (1864); S. 279 (1891).

dung der Sequenzen, so dürften auch die Figurationen bei den letzteren in raschen Verzierungsnoten bestanden haben. —

Der volkstümliche, besser: nichtgregorianische Stil wird nun aber außerdem in der Kirche jeweilen wieder zu Ehren gebracht sehr wahrscheinlich gerade durch dasjenige Element, welches man als das ambrosianische bezeichnet.

§ 11.

Die Paléographie berührt diese Frage, ohne ihr indes einstweilen gründlicher nachzuforschen. Sie findet »in den verschiedenen musikalischen Dialekten gewisse melodische Typen und liedartige Stücke« (airs) .... die auf »wechselseitige Anleihen« zwischen ambrosianischem und gregorianischem Stile deuten[1]).

Und weiterhin wiederum, wo sie auf das archäologische Interesse der Feststellung des Unterschiedes zwischen Beiden aufmerksam macht, zieht sie aus der Liebhaberei der Italiener an Verzierungen die Folgerung, dass im Mittelalter ihre Vorfahren die geschmeidige Stimme ganz ebenso gern auf solche Weise gezeigt hätten[2]).

Mit andern Worten: der ambrosianische Stil leistete derartigen Neigungen leichter Vorschub als der gregorianische[3]). Dagegen nun könnte uns stören das Beispiel des bekannten Hymnus: *Ave maris stella*, dessen Anfang dieses Werk erwähnt[4]), um zu erläutern, wie die Anhäufung von Noten auf einer unbetonten Silbe doch keineswegs ihre bessere Accentuation zur Folge haben müsse. »Im Gegenteil; denn in seinem Wesen ist der Accent nicht nur eine Erhebung, eine kurze (!) energische Bewegung,

---

1) I, (1889) p. 35: De plus, on retrouve dans ces divers dialectes musicaux certains types mélodiques ou airs toujours parfaitement reconnaissables etc. Entre l'ambrosien et le grégorien surtout ces emprunts mutuels .... sont fréquents.

2) II, 1892) p. 4 und 5: ..... Il en était déjà sans doute autrefois de même (p. 5).

3) III, (1892) p. 49 in der Anm.: Nisard dit (Dictionnaire de plain-chant, au mot ‚Ambrosien'): »Dans l'un musique grave, sévère. adaptée aux durs gosiers des barbares du Nord (!) .... Dans l'autre, un art plus grec, plus souple, plus élégant, quelque chose de moins austère et de moins âpre«.

4) III, p. 2:

A-ve ma-ris stel-la stel - la

»... Il résulte ..... que l'intégrité des mots est mieux conservée lorsque la dernière syllabe seule est dotée de plusieurs notes.«

sondern eine Kohäsionskraft, welche die verschiedenen ..... Silben ..... in ein Ganzes vereinigt«[1]).

Stünde dieser Zusatz nicht da und nicht zudem eben der Anfang des metrischen *Ave maris stella*, so wäre die Auskunft der raschen Verzierungsnoten von vornherein die gegebene.

So aber scheint die Paléographie an eine verhältnismäßig längere zeitliche Dauer derartig geschmückter Silben zu denken. Jedoch bestimmt sie nichts Näheres darüber und lässt überhaupt bei ihren Untersuchungen die metrischen Hymnen- und Sequenzentexte aus dem Spiel. Deshalb werden wir uns auch nicht nach der Theorie richten, dass es irrtümlich sei, die neumierten Gesänge als Produkt einer Erweiterung zu betrachten, analog derjenigen durch Variationen in der modernen Musik. Mag die Paléographie berechtigt sein zu dieser Behauptung, sofern Antiphonen und Responsorien in Betracht kommen[2]); für unsere Hymnen und Sequenzen scheint uns der Vergleich durchaus nicht unpassend.

§ 12.

Eine der Paléographie in gewisser Hinsicht ähnliche, jedoch viel weniger umfangreiche Publikation: THE MUSICAL NOTATION OF THE MIDDLE AGES reproduciert namentlich handschriftliches Material und giebt in ihrem Texte nur kurze und beschreibende Notizen über die betreffenden Manuskripte[3]).

So dürfen wir uns damit begnügen, einen lateinischen, dreistimmigen Hymnus zu citieren: »*Salve virgo virginum*«[4]).

Hier ist die einfache Note gewöhnlich ▪, aber auch ♦; ihr entspricht nun z. B. , oder , also Clivis oder Climacus (in der ersten Stimme) — oder , also Podatus oder Cephalicus (in der zweiten), — außerdem (in der dritten).

Wiederum lassen wir uns nicht auf die Diskussion ein, ob der Takt wohl zwei- oder dreizeitig gewesen sei. Letzteres scheint dadurch nahe gelegt, dass bisweilen eben rhombische Noten

1) III, p. 29.

2) III, p. 10 im Abschnitt, der sich betitelt: »La structure psalmodique«. —

3) ..... exemplified by Facsimiles of Manuscripts (prepared for the members of the plainsong and mediaeval music society) London 1890. Über die neuestens erschienene EARLY ENGLISH HARMONY (London 1897) s. den Nachtrag in unserer Gesamtpublikation.

4) Nr. 19 (plate XIX). Saec. XIV ineuntis, Brit. Mus. — Cod. Arundel 248: Er enthält ein Stück eines zweistimmigen Hymnus und zwei dreistimmige Hymnen in Choralnotation.

geschrieben sind. Allein solche folgen sehr oft dem Cephalicus, wo also die Feder noch so schräg gerichtet sein konnte, dass es mehr auf graphische Laune herauskäme. Auch ist sehr oft die quadratische (geschwänzte) Note angewendet, wo die kleinere (einzeitige) rhombische stehen müsste[1]).

Vielmehr kommt es uns hier darauf an, wieder einmal zu konstatieren, dass der Wert der ligierten Choralnoten ein recht mannigfaltiger sein kann und oft sein muss. Und zwar dies auch dort, wo keine handschriftlichen Anzeichen für eigentlich »mensurierten« Gesang uns in die Augen fallen.

§ 13.

Ebensowenig sind FLEISCHER's Neumenstudien mehr als beiläufig zu verwerten, da sie uns nur indirekt Handhaben bieten.

So werden ‚Accentus' und ‚Concentus' mit einander confrontiert und die zum Concentus gehörigen Teile der liturgischen Musik als melodisch reichere Gesänge (nicht bloß Recitationen) bezeichnet. Dazu gehören u. A. auch die Hymnen. Einige von diesen Gesängen »geben an schön bewegter und wechselvoller Melodik unsern Volksliedern kaum etwas nach, wie denn in der That mehrere Hymnen zu Volksliedern geworden sind«[2]).

§ 14.

Derjenige belgische Autor, der zuletzt über den gregorianischen Gesang geschrieben hat, FRIEDR. AUG. GEVAERT, eröffnet dagegen mehrfach interessante und weitgehende Perspektiven auf unserm Gebiete.

Er glaubt, sogar bereits in den frühesten Zeiten des katholischen Gesanges eine Verzweigung annehmen zu müssen, welche

---

1) Die Melodie lautet wohl einfach etwa:

Sal - ve vir - go vir - gi - num | pa - rens ge - ni-

to - ris ____ | scil - la ve - ri ro - ris

2) S. 97. Die accentus ecclesiastici. — Siehe auch S. 105, wie der Concentus, zu welchem also die Hymnen gehörten, in der Fabel des Ornitoparchus, (musicae activae micrologus Andreae Ornitoparchi Lips 1519, Lib. III, Cap. I de laude accentus) beurteilt wird, nämlich als »heiter, angenehm, liebenswürdig und bei allen gerne gesehen« .... »Die Sänger und Moralisten wollten den Concentus zum König« etc.

den Schlüssel für die späteren Schicksale der europäischen Musik ergebe[1]). — Der eine Zweig des kirchlichen Gesanges bestehe in Hymnen und Sequenzen, mit mensurierten, dem versifizierten Texte angepassten Melodien[2]); diese seien in und außer dem Kultus in Gebrauch gewesen.

Ambrosius und seine unmittelbaren Nachfolger schlössen sich direkt an die metrischen Formen der römischen Lyriker an und ihre Hymnen hätten sich ebenfalls den Gesetzen der Quantität, nicht wie die populären, nur denen des Accentes gefügt. Ja, »die katholische Hymnodie war der Keim, woraus die gesungene und getanzte Melodie der occidentalischen Völker, die Versifikation der Jongleurs und Trouvères entsprang«.

Noch lebhafter wirkt auf uns eine Schilderung in seinem neuesten Werk[3]).

Nach ihm sind die Melodien und die Rhythmen der Sequenzen, sowie die Arietten der liturgischen Dramen aus der Quelle der volkstümlichen z. T. mit Instrumentalbegleitung versehenen Musik geflossen[4]).

Auch weist er auf einen generellen Zusammenhang von griechischen und lateinischen Hymnen hin[5]).

Sagen wir: namentlich, was die Tonarten betrifft. Aber den Rhythmus behandelt Gevaert nicht nach bestimmten Prinzipien, unwiderleglich deduciert aus Handschriften, sondern nach der Theorie von der Vorzüglichkeit des *tempus perfectum*[6]).

Was er von der fakultativen Ersetzung der Brevis im 1. und 3ten Versfuß der jambischen Metren durch eine Longa sagt, lassen wir besonders deshalb auf sich beruhen, weil er selbst meint, »diese Unregelmäßigkeit .... konnte kaum von einem Chor beobachtet werden, der keine musikalische Bildung mehr

---

1) Dies schon in seinem ersten größeren Werke: »Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.« Bd. II Gand 1881. — Siehe überhaupt: Liv. IV. Chap. VI Dégénérescence et dissolution finale de l'art antique und spec. p. 624.

2) Die nichtmetrischen älteren Sequenzen werden also allerdings nicht in Betracht gezogen.

3) La mélopée antique dans le chant de l'église latine. Gand 1895.

4) p. 61. — Also würde für die Sequenzen dennoch irgendwie das Gesetz der volksthümlichen Accentuation gelten?

5) p. 62 ff. Chap. III: L'hymnodie de l'église latine. — p. 63: Die lateinische Hymnodie hat denselben Ursprung, wie die orientalische, nämlich die Ketzereien mit ihren eigenen Waffen zu bekämpfen d. h. orthodoxe Texte zu bekannten heidnischen oder heterodoxen Melodien zu dichten.

6) p. 67: Nous choisirons cette dernière transcription (mesure à $^6/_8$ ou à $^6/_4$) qui exprime mieux l'allure nécessairement lente et grave, d'un choeur nombreux chantant les louanges de Dieu.

besaß« [1]); weil also jedenfalls diese Feinheit im Vortrage von jambischen Hymnen zur Zeit des späteren Mittelalters keine Rolle mehr spielt. Zudem ist es eigentlich nur möglich, den Gesang der Hymnenmelodien als einem mensurierten nahe verwandt anzusehen[2]), gerade nach Gevaert.

Ob indessen immer und überall der gleichzeitige Rhythmus sich verlor, als die melodische Zeichnung sich mit zufälligen Verzierungen bereicherte; ob er zu einem wirklich völlig freien wurde? [3]).

Wir gestehen, Gevaert bringt uns nicht dazu, ihm hierin blindlings zu folgen. Er müsste die Gründe namhaft machen, derentwegen er dieselbe Ligatur z. B. von vier Noten bald so, bald anders liest d. h. warum er hier diese, dort jene Töne als für einen doch rhythmisierten Melodiegang wesentlich herausschält, oder als nebensächlich fallen lässt [4]).

---

1) p. 67: Brève allongée

au 3e pied: 6/4

Ve - ni re-demptor om - ni - um

au 1er pied:

Jam sur - git ho - ra ter - ti - a

au 1er et au 3e pied:

Ae - ter - ne re - rum con - di - tor

Dann folgt der oben übersetzte Text. Vgl. übrigens für diese Frage schon Thierfelder (Dissertation) nach Boeckhs Erklärung der Ausdrücke von Aristoxenus.) — S. 37 und 38: χϱονος πϱῶτος (◡ = ♪); χϱονος δισημος (– = ♩) und χϱονος αλογος (◡̄ = ♪). — Dies um die musikalische Scandierung des Versschemas anzudeuten: ◡̄ – ◡ – ‖ ◡̄ – ◡ – Thierfelder, sowie Gevaert legen in praxi der Sache nicht allzuviel Gewicht bei.

2) »Cette irrégularité ...... ne pouvait guère être observée .... ce qui prouve (soit dit en passant) que dès l'origine les hymnes ne se chantaient pas strictement en mesure«. Und dagegen p. 69: »Tant que la connaissance de la prosodie latine fut assez répandue, les hymnes ecclésiastiques ont dû se chanter plus ou moins exactement en mesure«.

3) p. 69 und p. 81.



NB. * bezeichnen die facultativ verlängerten Töne.

Alles in Allem genommen sind wir jedoch auch durch Gevaerts geistvolle Suppositionen und Darlegungen zu unserer Übersetzung ermutigt.

So korrigiert er sich selbst freiwillig z. B in Bezug auf die Wahl einer Taktart und zieht neuerdings den zweizeitigen Rhythmus für den griechisch-lateinischen Hymnengesang vor[1]; — gewiss ebensowohl würde er es ausdrücklich für den kirchlichen Hymnengesang thun können.

Denn es handelt sich um die Übersetzung des Hymnus an die Nemesis, welcher in seiner ästhetischen Wirkung mit dem ambrosianischen »*O lux beata trinitas*« verglichen wird.«

In beiden Hymnen »ist die Tonleiter dieselbe, die Melodielinien sind von gleicher Einfachheit, der Verlauf der Cantilene, die Schlussfälle weisen nur ganz leichte Abweichungen auf«[2].

Und doch bemerkt Gevaert innerlich einen gewaltigen Unterschied.

Möchte derselbe nicht auch zusammenhängen können mit der weniger beweglichen lateinischen Sprache, die den Rhythmus ihrer Natur gemäß beeinflusst? Zudem ist im erwähnten ambrosianischen Hymnus das schlichtere rein jambische Versmaß



NB. * bezeichnen die facultativ verlängerten Töne.

1) »Der Ursprung des gregorianischen Kirchengesangs« 1891 (übersetzt von Riemann). Daselbst Anhang S. 49 und die Anm.: »Nach Bellermanns Vorgang habe ich in meiner Histoire et théorie de la musique de l'antiquité I (S. 133) diese Melodie (von *Νεμεσι πτεροεσσα βιου ροπα*) in kyklischen — 3-zeitigen — Anapästen notiert. Die Existenz eines solchen Rhythmus in den griechisch-römischen Gesängen ist heute fraglich geworden. Man muss daher auf den gewöhnlichen — 2-zeitigen Anapäst zurückkommen, der mit —3-zeitigen — Jamben wechselt«. — Für jeden Anapäst rechnet nun G. eine Zählzeit und bildet die Jamben durch Triolenbewegung in der Melodie. Ebenso überträgt er jetzt in: La mélopée antique etc. 1895 p. 43.

2) Der Urspr. des greg. K.-G. auf S. 26.

angewendet. Seine Melodie hat sich in etwas verzierterer Form als diejenige (in Choralnoten) bei Gevaert (gewiß) in (vielen) jüngeren Handschriften erhalten und wird uns weiter unten noch beschäftigen.

Dass der ausgezeichnete Musikgelehrte zeitlich die schmuckloseren und die schmuckreicheren Melodien des Concentus unterscheidet[1]), sei bei dieser Gelegenheit nicht vergessen.

Auch nicht, dass er der Frage seine Untersuchung widmet, ob der gregorianische Gesang von Gregor dem Großen stamme oder nicht.

Diese aktuelle Kontroverse[2]) berühren wir, da einige jambische Hymnen von Gregor dem Gr. stammen sollen. Es scheint uns das um so merkwürdiger, als der in mancher Beziehung als Reformator bekannte Papst der Tradition nach eben der Urheber des Cantus planus ist.

Denken wir indessen nur an das berühmte Lutherlied: »Ein feste Burg«, so leuchtet soviel ein: wie man sich auch zur Autorschaft des Kirchenerneuerers hinsichtlich der Melodie stellt, gewiß wird sie heutzutage nicht genau im selben Rhythmus gesungen, wie im 16. Jahrhundert. Einigermaßen analog mag die Schwankung im Vortrag der katholischen Hymnen gewesen sein[3]).

---

1) In dem von Riemann übersetzten und für den Druck erweiterten Vortrag.

2) In: »Gregorianisch, bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregorianischen Gesanges« Leipzig 1895 spricht sich WILH. BRAMBACH eher zu Gunsten der traditionellen Annahme aus. — Ebenso MORIN (nach einem Referat Ebners im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1892 S. 97 ff.), der es für irreführend hält, wenn Gevaert die einfachen und verzierten Melodien zeitlich streng geschiedenen Epochen zuweist. — Man sehe indes am Schluss des Artikels: »Soviel '... erscheint uns jetzt schon sicher, dass das Übergewicht der positiven Beweisgründe, von welchen freilich manche auf den Text und nicht auf die Melodien Bezug haben (!), auf Seite der Tradition .. liegt (gegen Gevaert). Cf. Fleischers N. St. B. I (S. 19), etwas gemäßigter als Gevaert.

3) Phil. Spitta sagt in seinem Colleg über das deutsche Lied, in dem Abschnitte, der spec. das kirchliche Lied behandelt:

»Die Katholiken kennen kein ‚kirchliches' Lied, wo die Gemeinde sich bei der Liturgie dadurch beteiligte. Sie haben nur etwa ein ‚geistliches', allerdings oft sehr schönes Lied« etc.

»Die eigentliche Rhythmik ist auch zu erwähnen als sehr merkwürdig. Im Mittelalter accentuirte man fast ausschließlich $\acute{-}$ – (also einfach: betonte und unbetonte Silbe).

Auch bei dem Schutz- und Trutzlied der Protestanten ist der Gesang in halben Noten erst später aufgekommen. Der ursprüngliche Rhythmus mit seinem komplicierten Wechsel war für das Volk zu schwer. Er lautete:

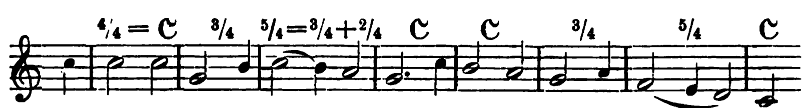
In der That, wo es sich um den Versuch einer Übertragung von Melodien zu metrischen Hymnen und Sequenzen in moderne Noten handelt, da müssten recht mannigfache geschichtliche Instanzen in Betracht gezogen werden. Und leider wird eine gegewisse Subjektivität schwerlich sich völlig unterdrücken lassen.

Es kommt in Frage:

1) Die richtige Ausprägung des ambrosianischen und des gregorianischen Typus (wann? wie lange? wo?)
2) Das Wechselverhältnis dieser beiden Elemente.
3) Der Einfluss des volkstümlichen, und des profanen künstlerischen Empfindens und Empfindungsausdrucks.
4) Zeitliche und örtliche Verschiedenheit der Auffassung im Einzelnen.

Und für das Alles besitzen wir gegenüber verhältnismäßig wenigen gelehrt-theoretischen Mittheilungen, die wirklich präzise Begriffe geben, eine ungeheure Zahl von Handschriften, deren Zeichen die verstummten Zeugen einer vergangenen musikalischen Kultur (und Unkultur) sind.

Bevor wir aber die mittelalterlichen Theoretiker soviel als möglich zu Rate ziehen und endlich einige Beispiele von Hymnen und Sequenzen untersuchen, müssen wir anhangsweise hier skizzieren, wie sich Litterarhistoriker und Germanisten über unsere Fragen äußern. Denn es sind nicht bloß l a t e i n i s c h e Texte, welche die Unterlage der Melodien bilden werden. — Schließlich haben wir einige moderne Sammelwerke alter liedartiger Gesänge zu besprechen.



Dies ist auch ein Punkt zum Beweis, dass zur Reformationszeit noch kein kirchlicher Volksgesang vorhanden war« etc.

Vgl. übrigens R. von Liliencron: »Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts«, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1887 S. 26 ff.; speziell S. 40. — Ferner Babsts Gesangbuch No. XXIV (Neudruck von 1567 in der Stadtbibliothek zu Leipzig).

Viertes Kapitel.

Die Ansichten von Germanisten und Litteraturhistorikern.

§ 1.

Schon HAGEN unterscheidet zwischen einer unmittelbaren Wiedergabe der metrischen Verhältnisse eines Gedichtes — in den beiden klassischen Sprachen; und zwischen einer weniger genauen — in denjenigen Sprachen, die nur eine Silbenzählung haben und durch regelmäßig verteilte Accente den Vers binden[1]).

Die Ligaturen findet er in dieser Gattung der Gesangsmusik meist am Schluss der Reimzeilen vor, wo sie »ungezweifelt mehr das Ansehen einer Kadenz oder Verzierung, als einer taktmäßig ausgeführten Koloratur haben; doch sind auch nicht wenig Lieder, wo man sie sehr wohl (wenn sie in der Mitte einer Zeile vorkommen), als im Takte gehend betrachten kann«[2]).

Demgemäß ungefähr möchten wir gerade die Ligaturen in den Hymnen und den jüngeren Sequenzen aufgefasst wissen. Ebenso plausibel freilich ist Hagens Vermutung, eine Musik, die nicht streng bloß der Zeit folge, könne auch unmöglich genau durch Noten vorgestellt werden[3]).

Seine eigenen Übertragungen sind dennoch viel weniger extravagant, als diejenigen z. B. von Fétis. —

§ 2.

Mit der Entwicklungsgeschichte der Lais, Sequenzen und Leiche befasst sich unter den philologisch gebildeten Literarhistorikern sodann WOLF in seinem gewiss jetzt noch mit Recht anerkannten Werke[4]).

Erst mit dem Erwachen der mit künstlerischem Selbstbewusstsein dichtenden Phantasie fällt ein Regeln der rhythmi-

---

1) Friedr. Heinr. von der Hagen: Minnesinger. T. IV. Leipzig 1838; spec. S. 853 ff. »Über die Musik der Minnesinger«.

2) S. 856, 857; cf. S. 855 die Anm. vgl. überhaupt (Drittes Kapitel § 7), was Jakobsthal, noch weniger positiv, zu der Abhandlung bemerkt.

3) S. 860.

4) Heidelberg 1841.

schen Zeilen (in der Volkspoesie nämlich) nach einem metrischen Schema, oder nach symmetrischer Silbenzahl zusammen [1]).

Erst nach und nach wurden gerade aus den Sequenzen rhythmisch gegliederte Reimstrophen [2]).

»Die christlich-römische Poesie überhaupt, je mehr sie nun einerseits volksmäßig wurde, je mehr musste sie .... eine ... vorzugsweise durch den rhythmisch melodischen oder musikalischen Accent bestimmte werden; und je mehr sie andrerseits sich vergeistigte, mystisch zerfloss, je weniger vertrug sie den Zwang stereotyper Formen« ..... [3]). — Und doch: »In den accentuierten Weisen, die ohne Beziehung auf Länge und Kürze unterscheiden, herrscht die zweizeitige [4]) Bewegung vor, so wie im prosodischen Vers die dreizeitige und gemischte« [5]).

Die Hymnen sind das Erzeugnis des christlich volkstümlichen Prinzipes, sowie des heidnisch klassischen, welches in der Kunstpoesie zu Tage tritt. So wurden gerade sie, die Hymnen »Veranlassung zur Einführung des eigentlich musikalischen d. i. kunstmäßigen Kirchengesangs« [6]).

Daher also die eigentümliche Färbung der Hymnodie und ihr gemischter Charakter. Daher auch die Vorliebe für das jambische, als das einer bloß accentuirenden Sprache namentlich adäquate Metrum [7]).

Aus der kirchlichen Kunstpoesie, der Hymnodie, ist die Poesie der Troubadours hervorgegangen [8]).

Wir werden gerade deshalb analoge Grundsätze in der Auflösung der Ligaturen und Konjunkturen für Wolfs Notenbeilagen geltend machen.

Eine andere ist zwar die Provenienz der Sequenzen [9]). Aber

---

1) S. 14.

2) S. 31: insbesondere »leoninische« Verse, bestehend aus 2 Halbstrophen; genannt »versus tripertiti caudati«, nach dem Schema: a a c || b b c || cf. S. 63 ff. über das Singen der strophischen Lais zur Instrumentalbegleitung und: S. 74 die Definition derselben.

3) S. 79 NB. gegen Forkels monotone Ansicht über den gregorianischen Gesang scheint W. doch skeptisch (S. 82).

4) Sagen wir: einfachere. 5) S. 83: Citat aus Apel. 6) S. 86.

7) S. 87. Siehe schon Drittes Kap. § 6 (Riemann); ferner Wolf, S. 277, 278 in der Anm. 95.

8) S. 88 cf. S. 90 das Citat aus Laborde.

9) S. 91 ff.; S. 103 und 104. Auf S. 104 nennt W. die musikalischen Eigentümlichkeiten der Sequenzen im Gegensatz zu den Hymnen. Diese haben eben des gleichmäßig durchgeführten Strophenbaus wegen überall d. h. in allen Versen, die gleiche Melodie, cf. auch Anm. 132. Die Verschiedenheit der Choräle, bei den Sequenzen weist auf ein volkstümliches Prinzip etc. Gegensatz: Der völlig in sich abgeschlossene Gedanke der Hymnenmelodien und daher deren kunstmäßiger Charakter.

wohlgemerkt, trotz ihrer Abstammung von der Psalmodie, sind doch die Choräle »schon viel singbarer«, und weichen »in mehr als einer Hinsicht von der noch jetzt üblichen Weise des musikalischen Psalmvortrages« ab [1]).

Selbstverständlich denken wir beim Lesen solcher Worte sofort auch an eine straffere Rhythmik. Aber dem entspricht es nicht, wie W. beinahe unmittelbar darauf die Sequenzen charakterisiert, nämlich als einen Gesang, der sich »in das beschränkende Gleichmaß der sinnlich schönen Form nicht zwängen lassen kann, sondern in mystisch religiöser Entzückung überströmt (pneumatizat)« [2]). Demnach sind, bei den älteren Sequenzen, die Texte von der Musik entschieden dominiert. Bei den jüngern glaubt W. dagegen an eine Rückwirkung der strophischen Ausbildung auf die Melodien, so »dass die Choräle regelmäßiger wiederholt wurden und gleichmäßigere Dimensionen erhielten, daher diese Sequenzenformen sich den kunstmäßigen schon mehr näherten« [3]).

Ja, er mißt den Ligaturen seit dem 13. Jahrhundert unverhohlen lediglich den Wert von »gelegentlichen Verzierungsnoten bei, die, ohne den Gang der Melodie wesentlich zu verändern, weggelassen werden konnten« etc. [4]).

Wie schon angedeutet, sind diesen wichtigen Studien Notenbeilagen angefügt [5]), und, einigen von ihnen, Facsimiles nach Handschriften. Auf zwei derselben wollen wir, weil sie aus dem 15. Jahrhundert stammen, unser Augenmerk richten [6]). Die Übertragung in moderne Noten (durch A. J. Schmid) lässt nämlich verschiedene Verbesserungen wünschenswert erscheinen. Nicht bloß die Anwendung des $^3/_4$-Taktes hat hier direkte Inkonsequenzen veranlasst [7]). Vielmehr ist auch sonst die Transskription der Ligaturen unsicher.

---

1) S. 104, 105 f. S. 121: Abfassung von weltlichen Gedichten mit Melodien, die nach denen der Sequenzen gebildet oder deren Texte diesen angepasst wurden. Darin liegt der Grundtypus der volksmäßigen Psalmodie.

2) S. 106. cf. Drittes Kapitel § 6 (Riemann über die »ideale Sonderexistenz« etc.)

3) S. 111 vgl Anm. 141 die Bezeichnung der Académie française: «prose se dit aussi d'une sorte d'hymnes latines«.

4) S. 289 Anm. 123. vgl. auch Anm. 124; Anm. 140 Schl. cf. Anm. 146: über die Melodieform der späteren Epîtres farcies.

5) Die eine, Notenbeilage Vb, ist u. A. auch in den berühmten Thesaurus hymnologicus von Daniel (S. 185) übergegangen: »Flos pudicitiae«.

6) Tafel VII und VIII aus Cod. Bibl. Palat. Vindob. Nr. 2542.

7) So hat zuerst Riemann gewiss richtig gesehen. Er schreibt (Stud. z. Gesch. der Notenschrift. S. 223):

.... »Die Lais aus Tristan haben eine Anzahl einem ‚m' ähnlicher Zeichen, welche, wie es scheint, die Plica descendens vorstellen sollen, da

Der Climacus ( ) wird einmal wiedergegeben als: ;

meistens — wohl korrekt — als: ; sodann — diesmal des unglücklichen Dreivierteltaktes wegen — als: . —

Der Porrectus ( ) mit aus letzterm Grund als: ;

dann wieder als: . — Der Podatus ( ) unter den folgenden rhythmischen Formen: ; und einfach . — Die Clivis ( ) dem entsprechend: und .

Die Plica (a. b.): a. = und ;

b. = und —

Obschon wir nicht die erforderlichen Kenntnisse des Altfranzösischen besitzen, welche wesentlich zu einer sinn- und accentgemäßen Übertragung helfen müssten, glauben wir doch von uns aus nicht allzuweit fehlzugreifen, wenn wir einstweilen vermutungsweise sagen:

1) Bei zweiteiligem Takte würde schon durch die Annahme von gelegentlichen Auftakten einer gewissen sonderbaren Schwerfälligkeit da und dort ein Riegel vorgeschoben.

2) Die erwähnten Ligaturen und Notenzeichen lassen sich, gerade in zweiteiligem Takte, konsequenter auflösen und ferner: was es mit der ligatura ascendens resp. descendens cum proprietate et cum perfectione in solchen Fällen auf sich haben wird, wissen wir bereits von Riemann[1]).

Wird also als Normalwert einer Einzelnote gesetzt, so

---

in der ersten Zeile statt jenes Zeichens richtig die Plica steht« (s. unsern Haupttext) ....; »ich halte den Lai für im graden Takt gedacht, nicht wie A. Schmid übersetzt, im Tripeltakt« (folgen Beispiele zur Transskription des Anfangs).

»Denn wenn die Facsim. richtig sind, so sehe ich keinen Grund, die erste Note als lang und die zweite als kurz zu behandeln .... Die richtigste Lösung, kann man immer annehmen, wird die sein, die die Melodie am volksmäßigsten und graziösesten erscheinen lässt. Als Musiker waren die weltlichen Componisten jener Zeit sicher Naturmenschen, denen nur das Einfachste gefiel.«

1) S. 218 s. o. Zweites Kapitel § 5, Schluss (S. 26).

ergiebt sich am natürlichsten und einfachsten: für Podatus: ; für Clivis ; ebenso für Plica: (oder dann); für Porrectus: und für Climacus: . —

§ 3.

Die »Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit« von Hoffmann von Fallersleben[1]) kann doch, so ausgezeichnetes Material sie auch bietet, von uns nur nebenbei aufgeführt werden, sofern sie als den ersten namhaften Übersetzer lateinischer Kirchenlieder den Mönch von Salzburg nennt, und seinen Leistungen eine summarische Besprechung widmet, eben, was den Text anbelangt[2]). Die einzige Musikbeilage nach einer Handschrift der königlichen Bibliothek zu Berlin giebt das bekannte Wiegenlied »*In dulci jubilo*« im Schema einer geraden Taktart, hiebei allerdings den Torculus mit: [3]),

§ 4.

Näher berührt uns hingegen, wie Bartsch über die Struktur der Sequenzen urteilt[4]).

Er meint, die Melismen suchten oft den Eingang einer (älteren) Sequenzmelodie zu verlängern[5]). — In den musikalisch gleichgebauten Gliedern sei auch der Rhythmus gleich[6]). Oder präziser: die nach dem Accent gebauten lateinischen Verse mittelalterlicher Gedichte seien nur teilweise vom Accent beherrscht, während teilweise das Princip der Silbenzählung walte[7]); sodass

---

1) Hannover 1861.

2) S. 239—241. Auf S. 240: »Sie (die Lieder) sind meist alle mit Musiknoten versehen, einige sogar ganz durchkomponiert, und gewähren also auch in dieser Hinsicht einen nicht unwichtigen Beitrag zur Litteratur- und Kunstgeschichte.« — S. u. noch § 6 und ferner Beispiele in unserm dritten Teile.

3) S. 125 im Anhange des Werks; die Übertragung ist von Ludw. Erk. Wir würden Viertelstriolen und eine halbe Pause vorziehen. Doch klingt es in Erks Wiedergabe für unser Ohr natürlicher.

4) »Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung«. Rostock 1868.

5) S. 60. 6) S. 70. 7) S. 73.

auch irreguläre Betonungen infolge der Silbenzählung vorkommen können[1]).

Der beliebteste Rhythmus für Sequenzen sei der trochäische, für Hymnen der jambische[2]).

Erst nach der Verwilderung (n.b.) des 11. Jahrhunderts entstanden regelmäßigere Versformen. Gleichwohl blieb der musikalische Charakter der jüngeren Sequenzen derselbe wie derjenige der älteren[3]) .... und auch die Art und Weise der gesanglichen Ausführung dieselbe[4]). —

Bartsch bleibt gerade nach dem zuletzt berücksichtigten Votum z. B. hinter den lebhafteren (und sachgemäßeren) Vorstellungen von Wolf zurück. Wie käme denn der (jambische oder) trochäische Rhythmus im Gesange zum Ausdruck, falls der Charakter der jüngeren Sequenzen derselbe geblieben ist, wie derjenige der älteren?

Da muss doch immerhin eine Art von taktischer Betonung vorausgesetzt werden, etwa: 𝅗𝅥 ⋮ 𝅗𝅥 für: ⏑ | – und: ⋮ 𝅗𝅥' 𝅗𝅥 ⋮ für: – ⏑

§ 5.

Das wäre, so wie wir ihn verstehen, auch die Auffassung, die gegenwärtig u. A. durch Liliencron vertreten wird[5]).

Schon der Umstand, dass möglicherweise »mit der kirchlichen Sequenz eine ähnliche schon ältere Gattung weltlicher Lieder zusammenfloss«[6]), begünstigt eine Monotonie des Vortrags nicht, wie sie Bartsch immer noch annehmen müsste. Übrigens traut L. dem gregorianischen Gesang an sich mehr Lebendigkeit, größere rhythmische Abwechslung zu, umsomehr deutschen Versen, begleitet von nur accentisch bestimmten Tönen oder Tonreihen[7]).

---

1) S. 77 ff. 2) S. 68. 3) S. 170. 4) S. 173.

5) In: »Grundriss der germanischen Philologie« ed. Paul 1893, XIV. Abschnitt (Kunst) 2. Musik § 2. Die Periode des gregorianischen Gesanges.

6) S. 310.

7) S. 311: »Wenn über einer Silbe mehrere Töne stehen, so füllen sie trotzdem nur die Zeitdauer der Silbe aus, also, da es sich um Verse handelt, die durch das Versmaß gebotene Zeitdauer der Silbe, genau so wie im kirchlichen gregorianischen Gesang, nur dass unter Umständen unter den mehreren Tönen die Silbe als getragener und dadurch gedehnter ausgesprochen erschien. Wie Hebung und Senkung des deutschen Verses sich nur durch Betonung, nicht aber an Zeitdauer unterscheiden, so auch die Töne dieser Reihen« (anders ist es in der Mensuralmusik).

Ausdrücklich sei auch an dieser Stelle darauf hingewiesen, wie Liliencron in seiner »Liturgisch musikalischen Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700«[1]) an verschiedenen Stellen eine Reihe gregorianischer Hymnen erwähnt, welche, ins Deutsche übersetzt, im genannten Zeitraum von der protestantischen Kirche verwendet worden sind als sog. *de-tempore*-Lieder (Festlieder)[2]). Die Gestalt ihrer Melodien näher zu prüfen[3]), liegt indessen ebenso sehr außerhalb unserer jetzigen Aufgabe als dies der Fall wäre, wenn wir derartige Gebilde früherer Jahrhunderte selbst in Bach's Bearbeitung wieder erkannt haben.

Irgendwelche Änderungen sind jedenfalls, schon infolge der verschiedenen Sprachen, eingetreten[4]), wenn auch oft nur unwesentliche.

---

1) Schleswig 1893.

2) S. 46 »sie sind .... von Anfang an so aufgefasst und stets so behandelt worden«.

3) S. 124. Über den Hymnus ‚Veni redemptor gentium' (deutsch): ... »die Melodie d. h. der Sopran des vierstimmigen Satzes, ist nicht etwa von Gesius, sondern es ist die originale des Liedes, ihrerseits aus dem alten Choral von ‚Veni redemptor' gebildet«. —

Siehe überhaupt namentlich auf S. 61—76; 88; 102; 104—106; 108—110; 125—132; 158—165. Z. B. werden genannt:

»Christum wir sollen loben schon«;
»Christe der du bist Tag und Licht«;
»Der du bist drei in Einigkeit«;
»O Licht heilige Dreifaltigkeit«
»Christ ist erstanden«
Victimae paschali laudes (Ostersequenz)
»Was fürchtstu Feind Herodes sehr« =
Hostis Herodes impie
»Christe der Engel Zier =
Christe sanctorum decus angelorum
»Lob sei dem allmächtigen Gott« =
Verbum supernum prodiens
»Nu begehn wir das Fest« =
Festum nunc celebre.
Gloria laus et honor.
Salve festa dies

S. auch die Anmerkung zur Einleitung des ersten Teiles. Im dritten Teil werden wir handschriftliche Versionen der genannten Melodien besprechen.

4) S. 107. »Aber nicht einmal auf die (gregorianischen) Choralmelodien ließen die deutschen Worte sich ohne Schwierigkeit singen. Hier mussten die Notenreihen nach den deutschen Silben und Accenten umgebildet werden, was jedenfalls die Hand eines technisch gebildeten Musikers verlangte«.

§ 6.

(Anhang.)

Bereits die Verdeutschungsversuche des Mönchs von Salzburg bieten im ausgehenden Mittelalter einen vortrefflichen Beleg dafür, welcher Art etwa die Einflüsse auf den ursprünglichen Rhythmus einer (im weitern Sinn) gregorianischen Melodie mögen gewesen sein. Und wir werden im dritten Teil genug übersetzte Hymnen und Sequenzen heranziehen, um unsere Annahme zu stützen.

Dieses Mittel dürfen wir uns um so weniger entgehen lassen, als eine Publikation von F. Arnold Mayer und Heinr. Rietsch über die eine Parallelhandschrift von Cod. germ. 715 der Münchner Hof- und Staatsbibliothek[1]) neuerdings eigentlich keine wesentlich größere Klarheit gerade in diejenigen Vorstellungen gebracht hat, welche den Rhythmus der mittelalterlichen Liedweisen betreffen[2]). Wohl nimmt sie mit Recht an, die Rhythmik der ataktischen Gesänge sei »entweder durch ein von außen kommendes Moment (Text, Metrum) oder durch das Melos selbst bedingt, oder beide Faktoren wirken zusammen. ⟨Die nicht metrischen Texte in Choralnotation richten sich nach dem freien Rhythmus der Textdeklamation. Bei den metrischen Texten ist das Versmaß im Ganzen maßgebend für den musikalischen Rhythmus⟩, innerhalb desselben ergeben sich noch feinere Abstufungen aus der musikalischen Struktur« [3]).

Allein: wenn ein Melisma, speziell am Anfang oder Schluss von Zeilen nicht von der übrigen Melodie unterschieden[4]), und diese Auffassung mit der Behandlung von Melismen in zweistimmigen Liedern begründet wird, so dürften doch unter Umständen die einstimmigen Lieder als nach etwas andern Grundsätzen gebildet angesehen werden, sogar angenommen, der frei

---

1) »Die Mondsee — Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg«. Eine Untersuchung zur Litteratur- und Musikgeschichte. Berlin (Mayer und Müller) 1896.

2) Vgl. die scharfe, indessen wohl nicht unbegründete Kritik Riemanns im Mus. Wochenblatt 1897 Nr. 29—33.

3) V. Die Melodien, S. 166 ff. A. Rhythmik S. 167 und 168.

4) B. Melodik S. 198: »Auch die Frage, ob diese Figuren (Melismen, speciell am Anfang oder am Schluss von Zeilen) im gleichen Zeitwert wie die übrige Melodie oder etwa in schnellerem Tempo zu singen waren, dürfte in ersterem Sinn zu beantworten sein. Wenigstens deutet die Behandlung der Melismen in den zweistimmigen Liedern darauf hin, da dort während des Melisma der einen Stimme eine mit Text versehene Melodiezeile der andern erklingt, daher das Zeitmaß dasselbe sein musste, und da kein Grund vorliegt, die einstimmigen Lieder in dieser Beziehung nach andern Grundsätzen zu beurteilen«.

liturgische Ton spiele an Zeilenanfängen und -Schlüssen mit. Mehrstimmige Sätze, wie sie in Sammelwerken sich finden, gehören meist irgendwie zu den Kunstkompositionen.

Fünftes Kapitel.

Sammelwerke von Melodien zu mittelalterlichen Volksliedern, Hymnen und Sequenzen.

§ 1.

Wenn man kleinere oder größere Sammlungen der uns wichtigen Melodien durchgeht, so wird man sehr oft einen recht mangelhaften Begriff von deren »Schönheit« erhalten.

In Wahrheit sind manche mittelalterlichen Weisen, um nicht zu sagen, die Mehrzahl derselben, für unser modernes Bewusstsein fremdartige Geistesprodukte. Allein es ist daran gar nicht selten die mannigfache Ausdeutung der Handschriften außerdem schuld; und zwar gerade, was das rhythmische Element betrifft.

Dass im Anfang der fünfziger Jahre Mettenleiter speziell die Ligaturen nicht konsequent in unsere Noten übersetzt, ist kaum verwunderlich[1]).

---

1) a. Manuale breve Cantionum etc. 1853. — b. Ferner in einem gleichfalls zu praktischem Gebrauch bestimmten, im selben Jahr erschienenen Büchlein, dessen Titel uns leider augenblicklich fehlt. Es schreibt M. z. B.

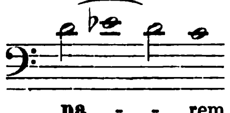
in a) S. 152: etc.

Ve - xil - la re - - gis pro - - de - unt

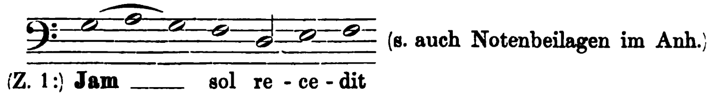
dagegen in b): etc.

pro - - de - unt

In andern Hymnen giebt er im Manuale dieselbe Ligatur (den Torculus) wieder auf S. 148 (in: »Jesu redemptor omnium«) als:



und auf S. 157 (Mel: »O lux beata trinitas«) als:



Dass sodann Schöberlein bei vorreformatorischen Melodien verschiedene Arten der Transskription giebt, mag seinen Grund vielfach in der *polyphonen* Bearbeitung durch die meistens bekannten Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts haben[1]). Oder ist es allzu weit hergeholt, eine Liebhaberei der betreffenden Tonsetzer gerade *darin* zu suchen, dass sie Phantasie zeigen nicht nur im Harmonisieren, sondern auch im mehr oder minder freien *Rhythmisieren*?

Übrigens steht hie und da die in unserm Sinne vereinfachte, choralmäßige Form, freilich dann ohne Ligaturen über den einzelnen Wortsilben. Indessen nimmt Schöberlein an, die liedmäßige Form sei bei den Hymnen nicht die ursprüngliche gewesen; denn ursprünglich »mögen die Hymnen vom Chor alternierend unisono mit Orgelbegleitung gesungen werden, in der liedmäßigen Form aber sind sie mehrstimmig zu singen«[2]).

Demgemäß würde er *selbst* in Handschriften keinerlei irgendwie feste Prinzipien für die Transskription der Ligaturen aufstellen.

§ 2.

Dies kann auch Otto Kade nicht thun, weil er der Meinung ist[3]), in der mehrstimmigen Bearbeitung eines Ritualmotivs liege für die älteren Tonsetzer ein schweres Stück Arbeit vor. Denn: der gregorianische Gesang kenne zwar im Hymnus den Zeilenabschnitt, nicht aber das Metrum; nun gelte es erst, die tonische Tonreihe in eine rhythmische zu verwandeln etc.

Wiewohl aber im thematischen Verzeichnis der im Lutherkodex befindlichen mehrstimmigen Tonsätze und fast stets durch und dargestellt sind, so lässt sich doch auch einmal in einer Diskantstimme: , in der Altstimme dagegen für *dieselbe* Ligatur der ursprünglichen *einstimmigen* Hymnusmelodie nachweisen, und zwar offenbar des richtigen harmonischen Zusammenklanges wegen[4]). Aus einer solchen Thatsache schließen wir unsrerseits viel eher auf rhythmisch freie

1) »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs« (aus den Quellen namentlich des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft), Bd. I, 1865; Bd. II, 1868. —

2) Bd. II, S. XII.

3) »Lutherkodex« 1871. S. 25.

4) S. 79 »Kum got schepfer (heiliger geist)« (= Veni creator Spiritus).

Gestaltung seitens des betreffenden Komponisten, als auf Rhythmuslosigkeit der gregorianischen Hymnenmelodie. Es wird kaum eine gezwungene Annahme sein, die polyphone Kunstmusik habe zur rhythmischen Alteration das Ihre beigetragen.

§ 3.

Die rhythmische Struktur gewiss auch der Hymnen und Sequenzen wird viel besser gekennzeichnet durch die Beschreibung, die Böhme vom mittelalterlichen Volksliede giebt. Er sagt wohl mit gutem Grunde: das nichtdressierte Volk singe selten streng im Takt. Dehnungen und Beschleunigungen seien ihm jedenfalls zu allen Zeiten eben so eigen gewesen, wie dem Kunstsänger sein Ritardando und Accelerando [1]).

Aber missverständlich werden leicht die folgenden Ausführungen.

Es giebt denn doch nicht nur taktische Musik, die lediglich zum Marsche und für Bereiter gut und für Tanzmusik notwendig ist, so dass abgesehen davon das Recitativ, d. h. der deklamatorische Vortrag A und O alles wahren Gesanges wäre. Der unstete Taktwechsel ferner [2]) ist wahrscheinlich eher eine Errungenschaft der modernen Fiebertemperatur, und die Handschriften des späteren Mittelalters geben davon keine aufregend bunten Bilder wenn auch veränderte Taktart im gleichen Liede bisweilen der Interpretation der Notenzeichen zu Hilfe kommt.

Ein fremdes Arbeitsgebiet wollen wir zwar nicht betreten; allein wir verwerten für unsere Beispiele als Erklärungsmittel — bei manchen Ligaturen nämlich — Böhme's Bemerkung über Ritardando (und Accelerando); oder, anders ausgedrückt: diejenige über Silbendehnung und Verschnörkelung der Kadenzen [3]), ohne

---

1) »Altdeutsches Liederbuch«. — Einleitung S. LXVII cf. Bäumker II (1883): »Das deutsche katholische Kirchenlied« (Auswahl, Herkunft und Charakteristik der Melodien), S. 7.

Er citiert, Böhme, lässt aber dieses Abschnittchen weg und beginnt mit: »Langweilig« (sagt Böhme) »war dem Volk jederzeit der ewig gleichbleibende Pendelschlag, also (!) die taktische Musik« etc.

2) »Darum ist das Recitativ, der deklamatorische Vortrag der Anfang und das Ende alles wahren Gesanges von der Psalmodie der Hebraeer bis zum gregorianischen Gesang und von da bis auf den lutherischen Kirchengesang, ja von den Griechen bis auf Richard Wagner (!) .... Weil der Volksmuse damals nicht moderne Kunstmittel zu Gebote standen .... nahm sie zu der wilden Regelmäßigkeit des Taktwechsels ihre Zuflucht« etc.

3) S. LII: »Übrigens bin ich gar nicht des Glaubens, dass alle Melismen etwa erst durch Kunstsetzer hinzugebracht worden wären; das Volk in

dass wir eine allzugroße Vermehrung des Zeitwertes glauben supponieren zu müssen. —

Beiläufig bemerkt, gebraucht man doch gerade bei Rit. über Verzierungsnoten gerne die kleinen Notenwerte.

Außerdem führen uns die Handschriften immer wieder zur Bevorzugung des zweizeitigen Taktes, sobald eine Art von Takt angenommen wird. Die Berufung von Böhme auf Cod. Lips. 1305 für dreiteiligen Takt in dem Wiegelied: »*In dulci jubilo*« ist unseres Erachtens von fragwürdiger Natur. Was er als handschriftliche »Ungenauigkeiten« fasst, nehmen wir als graphische Willkür, eben weil ⎾ und ~ sich im Werte nicht von vornherein unterscheiden, sowenig als Virga und Punctum der Neumen[1]). Allerdings sobald wir uns erinnern, was der Zweck von Böhme's kostbarem Sammelwerk ist, fällt ein derartiger Irrtum kaum ins Gewicht. B. schreibt: »Die meisten Volksweisen des 15. und 16. Jahrhunderts fand und gebe ich in den damals üblichen Mensuralnoten« etc.[2]).

§ 4.

Eine wahre Fundgrube für die Erhaltung mittelalterlicher Hymnen- und Sequenzmelodien über die Reformation hinaus ist weiterhin Meister's groß angelegtes Werk[3]), das aber nach dem Tode des ersten Verfassers von einem andern, von Bäumker fortgesetzt werden musste[4]). Er hat die Darstellungsweise beibehalten und mit ihr leider auch besonders eine Schwäche, welche den Gesamteindruck ein wenig stört. In der Vorrede zu Bd. II äußert er nämlich[5]);

»Der Schwerpunkt unserer Arbeit liegt in den Melodien.

Jede Melodie wurde so wiedergegeben, wie sie sich in der von mir benutzten, an erster Stelle angeführten Quelle vorfand. Natürlich musste in Bezug auf Notenform, Schlüssel u. s. w. die

---

seinem Naturgesang ist durchaus nicht so scheu gegen Silbendehnung und Verschnörkelung der Kadenzen.«

1) S. 633 Nr. 528 a. — Böhme bemerkt hierzu: »Das geschriebene Original, ohne Taktstriche, hat nur zweierlei Notenform: die Nagelform ⎾ für die zweizeitige Note und Fliegenfüßchen (pedes muscarum) ~ für die einzeitige. — . . . Mehrfache Ungenauigkeit birgt offenbar das Original.« Vgl. für die Supposition von dreiteiligem Takt auch Vehe (1537), d. h. bei Böhme Nr. 528 b.

2) (Vorwort) S. LIII: Notenform und Notengattung.

3) »Das katholische deutsche Kirchenlied«, Freiburg 1862.

4) Bd. II: 1883; I: 1886; III: 1891.

5) S. IV und V.

Gleichförmigkeit mit dem ersten Bande (also von Meister!) aufrecht erhalten werden. Wenn der Leser die runden Noten sich eckig denkt , so hat er die Notation der alten Gesangbücher. Die einfachen Ligaturen ... habe ich aus den Originalen herübergenommen.«

In der Vorrede des später erschienenen Bd. I erklärt er näher[1]):

»In den alten Gesangbüchern kommt bis zum Jahre 1700 folgende Notenschrift zur Anwendung«: (Notenzeichen und -Namen von der Maxima bis zur Semifusa) ..... »Im vorliegenden Werk sind das« ....: (wieder Notenzeichen) ... »Von der Semibrevis an (◇) kommen aus ökonomischen Rücksichten (!) die runden Noten statt der eckigen zur Verwendung« etc.

Weiter unten: »Die Ligaturen wurden beibehalten und zwar in der Form, welche in den alten Gesangbüchern steht; , nicht: , wie sie im II. Band (1883) des vorliegenden Werkes gezeichnet sind[2]). Sie haben den Wert der Semibreven, ... nach moderner Notenschrift . Das gilt für den geraden Takt«[3]).

Schon hieraus ist ersichtlich, dass es in Bäumker's Wiedergabe auf eine sonderbare Mischnotation hinausläuft[4]), weil für ihn Gesangbuchdrucke maßgebend sind, die Choralnoten theilweise in Mensuralnoten umdeuten[5]). So werden auch

1) Bd. I. (Zweite Aufl. 1886), S. XI.

2) So auch bei Meister, 1862.

3) Es schließt sich daran noch eine Besprechung ihrer Bedeutung im dreiteiligen Takte. Doch glauben wir nicht, dieselbe hier berücksichtigen zu müssen. Denn unsere handschriftlichen Melodien sind keine mensurierten im eigentlichen Sinne des Wortes.

4) Wir geben hier nur einige Stichproben und verweisen im Übrigen auf die Notenbeilagen des Anhangs:

Bäumker I, Nr. 34 (A solis ortus cardine); auf S. 279:

(Z. 1) Christum wir sollen loben schon

(Z. 3) So weit die liebe Sonne leucht ;

auf S. 280 aber:

(Z. 3) Christum canamus principem

(dito Z. 3) So weit die liebe Sonne leucht ;

Es ist das handschriftliche Zeichen resp. (in Glarean's Dodecachordon auf S. 162 jeweilen:);

5) S. u. S. 87 und vgl. Babsts Ges.-Buch (Neudruck von 1567 in der Leipziger Stadt-Bibl.) Nr. II: Christum wir sollen loben schon, sowie die Vorrede aus Ulenbergs Psalter 1582 (Bäumker I S. 194, 195),

die ‚Übersetzungen' aus Handschriften, abgesehen von den quellenmäßig benutzten nach reformatorischen Gesangbüchern, dem rhythmischen Element unserer Melodien unter keinen Umständen gerecht [1]).

Nur einem in das Mysterium der halb alten, halb modernen Notenschrift Eingeweihten könnte sich der lebendige Rhythmus unverhüllt offenbaren. — Übrigens fußt, wie gesagt, Bäumker auf Meister's Vorarbeiten, und darum entnehmen wir dessen allgemeinen Ausführungen noch Einiges, was für seinen Standpunkt charakteristisch ist.

Meister spricht einmal davon, aus den betreffenden Quellen ergebe sich ein Auseinandergehen von streng Kirchlichem und mehr Volksmäßigem [2]). . . . . . »In der Form der Melodien ist ein allmählicher Übergang bemerklich vom Einfachen oder streng Choralmäßigen zum mehr Ausgeschmückten oder Figuralen«.

Und, wohlverstanden, gilt für Meister der Einfluss der Figuralmusik als Anzeichen (späterer) Verweichlichung des kirchlichen Gesanges [3]) . . . . . . Zugleich konstatiert er ebenso wie Andere, bei den Katholiken sei zu keiner Zeit das Kirchenlied scharf vom weltlichen Volksliede geschieden gewesen. —

Gerade in den Versionen, die Meister giebt, sind auch die verschiedenen (die streng kirchlichen und die mehr volksmäßigen) Gesangbuchausgaben durchaus nicht immer sorgfältig auseinander-

---

1) Bäumker I, S. 664 Nr. 355 (III). Die Melodie eines geistlichen Liederbuches aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts kopiert er mit lauter Ganznoten, auch bei den Ligaturen, also:

»O du se - - li - ge dryfaltikeit« etc.

(Z. 2) »und auch vö - dris - te ai - ni - kait« etc.

S. dagegen auf S. 698 Nr. 373 — ebenfalls aus dem geistlichen Liederbuch! — im deutschen »Lauda Sion« den Schluss: . . . . Vaterlanndt .

2) S. 88, 89: Abschnitt VII. »Die . . . . benutzten Gesangbücher in ihrer Eigentümlichkeit und ihrer gegenseitigen Beziehung«.

3) »Diejenigen Gesangbücher, welche dem Volksliede Rechnung trugen, bringen die Singweisen vielfach mit Verschnörkelungen und Zuthaten, welche im Volksmunde nach und nach entstanden waren; so namentlich das Mainzer Cantual und Corner. Bei späteren macht sich der Einfluss der Figuralmusik mehr und mehr geltend, sodass wir z. B. im Münsterischen Gesangbuch auch die altkirchlichen Hymnenmelodien rhythmisch und melodisch mehr ausgestaltet finden, und so hier schon die Spuren allmählicher Verweichlichung des kirchlichen Gesanges bemerken«.

gehalten[1]). Augenscheinlich durch Wolf wird nun aber trotzdem Meister dazu bewogen, schon bei denjenigen lateinischen Gesängen, »deren Ursprung zwischen das 13. und 16. Jahrhundert fällt«, ein Schwinden des streng kirchlichen Gepräges anzunehmen[2]). —

Also: die Nebennoten sind eben »volksmäßige«, »figurale« Zugabe und, wiederholen wir, dem Wert und Accent nach den Hauptnoten untergeordnet. Wenn der Accent die letzteren markiert, so können sie sich mit den Nebennoten auch einfach in den rhythmischen Wert teilen. Gleichlang, wie die ursprüngliche Hauptnote dürfen die Nebennoten keinesfalls sein. Woher käme es sonst, dass in derselben Melodie, über derselben Wortsilbe hier 1, dort 2, 3, 4, 5 Noten stehen.

Es widerstrebt uns gegenüber einem gewissen notwendigen Ebenmaß in der Liedmelodie eine derartig absolute Verrohung des Gefühles zu behaupten, wie wir es thun müssten, falls wir die verschieden langen Notenreihen über einer Wortsilbe ganz mechanisch jeweilen z. B. durch Reihen von Ganz- und höchstens noch von Halbnoten wiedergeben wollten.

Die Versuche, lateinische metrische Hymnen und Sequenzen ins Deutsche zu übersetzen, so ungeschickt sie sein mögen, deuten doch darauf, dass der Sinn für rhythmisches Gleichgewicht sich niemals ertöten ließ, und die solchen Texten angepassten, für sie beibehaltenen Melodien treten einer entsprechenden Anschauung nicht feindlich entgegen.

Aus ihrer Notation lesen wir sogar die Bestätigung dafür, dass die Choralnotenschrift bei den genannten liedartigen Texten, je länger, desto mehr einen ziemlich feststehenden Sinn hat.

Wie zähe sich aus dem gregorianischen Gesang stammende Melodien auch unter ihnen fremden Bedingungen gehalten haben, zeigt übrigens Bäumker, um diese Thatsache noch durch weitere Beispiele zu belegen, in einer Abhandlung über »Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des 15. Jahrhunderts« [3]).

---

1) Cf. auch Bäumker I, z. B. Nr. 344 (I) (Veni creator spiritus): »Corner 1631; Münsterer Gesangbuch 1677« etc.

2) S. 122, 123 cf. Wolf, S. 289 Anm. 123, von Meister vor seiner eigenen Bemerkung fast wörtlich citiert.

3) Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1888, S. 153—254; ferner S. 287 bis 351. Melodien von ursprünglich lateinischen Hymnen sind z. B.:

Nr. 11, S. 186. »Heer vader, hebt den ewigen loff« vgl. mit: Te lucis ante terminum (S. 187).

Nr. 14, S. 191. »Jhesus is een kyndelkyn cleyn« und S. 192, »Kinder nv loeft die maghet marie« vgl. mit: Conditor alme siderum (S. 192).

Hier bemerkt auch er es ausdrücklich, wann die Choralnoten gewissermaßen die Stelle von Mensuralnoten vertreten können[1]). Allein er legt gewiss zuviel Nachdruck auf die scharfen Wertabstufungen der Mensuralisten und bringt dadurch mehr Konfusion in die Handschriften, als darin steckt[2]).

Außerdem freilich schreibt er nun ziemlich in unserm Sinn: Bei der Übertragung in moderne Taktnoten ist die Regel zu beachten, dass die genannten Ligaturen, sie mögen nun aus zwei oder drei Noten ... bestehen, stets den Wert einer langen Note haben. Bei der aufsteigenden Ligatur ist der Accent auf die zweite Note zu legen, bei der absteigenden auf die erste« [3]).

Und: »Bei den metrischen Texten ist das Versmaß im Ganzen maßgebend für den musikalischen Rhythmus« [4]). Feste Fundamente hat aber trotzdem Bäumker nicht gelegt.

Nr. 68, S. 305. »Laet ons mit hogher vrolicheit« vgl. mit: Ave maris stella (S. 305).

1) S. 162. »Die Notenschrift stammt aus einer Zeit, in welcher die Mensuralisten anfingen, die Noten des gregorianischen Chorals für ihre Zwecke zu benutzen. Die Noten des Chorals sind bekanntlich folgende: ... Ihre verschiedene Gestaltung hat keinen direkten Bezug auf den Rhythmus, noch viel weniger auf die Mensur der kirchlichen Gesänge (Pothier). Als die Mensuralisten sich dieser Notenschrift bemächtigten, nannten sie die ... longa, die ... brevis, die ... semibrevis« etc. . . . . »In unsern beiden Handschriften kommen bei den lateinischen Choralgesängen und auch bei einer ganzen Anzahl von Liedern in der Volkssprache nur diese beiden Noten ... vor, welche den oben notierten Longa und Brevis entsprechen« etc.

2) S. z. B. sein Facs. I (und III) und dazu Nr. 1 und Nr. 70. In Nr. 1: »Jesus Christus marien soen« sind Virga und Punkt in der Umsetzung jeweilen als ... und ... wiedergegeben die Clivis als ... resp. ..., die Plica gar als ....

Wie Bäumker sodann fortfahren kann: »einzelne Lieder, ursprünglich in Choralnoten notiert, seien von späterer Hand mensuriert worden, die beiden Notengattungen ... seien dann gleichwertig als Semibreven zu nehmen, die neuhinzugekommene ... als minima. Vgl. Nr. 64« — das ist uns einfach unverständlich. Denn in dem von ihm selbst citierten Lied sind bei der Zeile: Hi is verscouen cotidie ... und ... in dem zweistimmigen Satz untereinandergestellt (!). — Ganz ähnlich urteilt Runge (»Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift« etc.), Einl. S. XIV: (Bäumker ließ sich also verleiten, Mensuralmusik zu sehen, wo Neumierung vorliegt«).

3) S. 163.

4) S. 164. Aber weiter: »Die meisten Lieder stehen im tempus perfectum d. h. im dreiteiligen Zeitmaß, welches jedoch in ein und demselben Liede zuweilen mit dem zweizeitigen (tempus imperf.) abwechselt«.

§ 5.

Anders Runge, der mit seinen Anschauungen den unsrigen am nächsten steht. Er hat soeben durch eine Publikation die Spezialforschungen über mittelalterlich volkstümliche Lieder wesentlich erleichtert. Wenn auch für die Wiedergabe des Originals, für »Neumierung« — auf Linien, moderne Choralnotentypen gewählt sind, so scheint doch hierbei konsequent ein System durchgeführt und so die unschön geschriebene Münchner Handschrift allgemeiner Benutzung zugänglich gemacht; ferner werden zwei Parallelhandschriften verglichen [1]).

In den Versuchen einer Übertragung trifft R. wohl im Ganzen das Richtige. Nur sehen wir nicht recht ein, warum er in Peter von Reichenbachs Tagelied (Nr. 13a) den Schlussfall von Z. 2: »uss slaffes twalm zwei lieb herschrecke« übersetzt mit:



wenn er selbst dem weiblichen Reim auf beiden Silben Dehnung zuerkennt [2]). Und, warum er über »daz« die 9tönige Ligatur transskribiert:



also die erste Note als ein Sechszehntel rechnet.

Will er die je 3 Zweiunddreissigstel als Triolen angenommen wissen und auf diese Weise eine relativ langsam beginnende, schneller werdende und abermals sich verzögernde Ligatur im Gesamtwert von einer Viertelnote darstellen [3])? Warum

---

1) Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und der Liederhandschrift Donaueschingen. Herausgegeben von Paul Runge, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896.— Näheres darüber hauptsächlich im dritten Teil.

2) Einleitung S. XII: »Für die Gliederung der Melodie bietet der ⟨Reim⟩, der ausnahmslos einen Halt bedeutet, die sicherste Handhabe. Die Reimsilbe ist unter allen Umständen gedehnt, beim weiblichen Reim außerdem noch die Schlusssilbe, da nach den Gesetzen der mittelhochdeutschen Metrik jedem weiblichen Reime zwei Hebungen zukommen. In C (wie auch in D) wird die Dehnung durch den Pressus oder die Bivirga angedeutet und zwar finden sich diese Zeichen ...... beim männlichen Reim naturgemäß auf der Reimsilbe, beim weiblichen Reim entweder auf der Reimsilbe oder auf Reim- und Endsilbe zugleich«.

3) Einl. S. XII: »Wo längere, wortlose Tonreihen vorliegen, sind lediglich die Gesetze (und Accente) der Neumen maßgebend. Ligaturen, einerlei von

fügt er überhaupt nie Triolen- (resp. z. B. Quintolen-)Bezeichnung bei[1])?

Es sind ja, wenn man will, Äußerlichkeiten, allein sie lassen eher auf eine gewisse, noch nicht völlig überwundene ängstliche Unsicherheit schließen. Demgegenüber darf nochmals der große Fortschritt betont werden, welchen Runge's Methode, verschiedene Parallelhandschriften zu vergleichen, unzweifelhaft bekundet. Und seine Ausführungen über die Eigenschaft der Plica, als einer ⟨»das Wesen der Melodie nicht verändernden Verzierung«⟩[2]), seine Meinung, die Wiedergabe von schwer — leicht durch 𝅗𝅥 𝅘𝅥 (im Tripeltakt) sei wohl möglich, aber durchaus nicht selbstverständlich: »Die Melodien erweisen sich zum mindesten ebenso natürlich gebildet, wenn man sie im geraden Takt liest« [3]); ferner auch seine Vorsicht in der Erklärung von Neumenzeichen[4]) begrüßen wir sehr, freilich bei näherem Zusehen mit gewissem Vorbehalt.

Es ist zwar nicht unsere Pflicht, in diesem Zusammenhang bereits auf die philologisch-musikgeschichtliche Erörterung näher einzutreten, ob die Reimsilben so stark auch im Gesange von Hymnen und Sequenzen gedehnt werden müssten, wie es bei ursprünglich in deutscher Sprache abgefassten Texten etwa der Fall sein mag[5]). Doch bemerken wir vorläufig Folgendes:

---

wie viel Tönen, füllen nur die Zeit aus, welche metrisch der Silbe zukommt etc.

1) So notiert er auch einfach: [Notenbeispiel] u. s. w.
(dass sie) zu (lange) . . . .

2) Einl. S. XIII. »Die Plica ascendens und descendens . . . . sind Verzierungen, die sich auch häufig in der Notierung der Gesänge der Trouvères vorfinden, und es sind die Abweichungen zwischen C und D darum besonders interessant, weil sie sich bis auf wenige Schlüsselfehler gerade auf das Fehlen dieser ⟨das Wesen der Melodie nicht verändernden Verzierungen⟩ beschränken«.

3) Einl. S. XVI.

4) Einl. S. XV: »Dagegen habe ich für die wenigen zu Anfang oder inmitten der Gesänge vorkommenden Längezeichen (Distropha und Tristropha) die Formen [Zeichen] und [Zeichen] gewählt, um die Frage offen zu lassen, ob es sich etwa nur um Dehnung oder aber etwa um Repercussion handle«. —

Wir glauben Letzteres d. h. dass es keine Längezeichen sind, so wenig, als der Pressus und die Bivirga, cf. Runge's Einl. S. XII f. (vgl. Anm. 2 zu S 88): . . . . »Wenn der Text ⟨männlichen Reim⟩, die Melodie aber einen ⟨weiblichen⟩ Schluss hat, d. h. wenn eine lange Schlusssilbe mit einer zweitönigen Neume versehen ist, gleichviel ob mit Pes oder Clivis, so sind beide Töne zu dehnen, wie das Vorkommen des Pressus oder der Bivirga als Penultima in der Neumierung verrät«. — Unsere hiervon abweichende Auffassung werden wir namentlich im dritten Teil geltend zu machen suchen.

5) Vgl. die Anmerkungen zu den betreffenden Stellen in Runge's Einleitung und schon im dritten Kapitel § 6 (S. 57).

Einerseits kennen wir ein Beispiel, das, für uns vor der Hand eine Ausnahme, sich völlig mit Runge's (und Riemann's) Ansicht vom gesungenen Zeilenschluss deckt, und zwar am Augenfälligsten, sobald man geraden Takt voraussetzt.

Es ist die Sequenz: »Ave lebentigs oblat«[1]), wo an allen Zeilenschlüssen die Doppelnote ◆◆[2]) steht, sowohl über einem männlichen, als auch (hier dann zweimal) über einem weiblichen Reim. Zudem ersetzt die Ligatur der Plica (𝅘) offenbar über dem weiblichen Reim: »(ge)geben« die Doppelnote[3]) sodass wir uns veranlasst gesehen haben, für jede gesungene Verszeile vier Versfüße anzunehmen und folgendes Schema zu Grunde zu legen:

Z. 1: ´ – | ´ – | ´ – | ´ – | Z. 2: ´ – | ´ – | ´ – | ´ – | etc.
A-ve le-ben-tigs ob - lat warhait unde le - ben

Andererseits dürfen wir wohl darauf hinweisen, dass wir in einer Kirche Münchens zwei Schlussfälle von Liedzeilen folgendermaßen rhythmisiert vorgetragen hörten:



Zudem erinnern wir an: [4])

1) Cf. Wackernagel, Das deutsche evangelische Kirchenlied, Bd. I, S. 240 Nr. 408. — Die Melodie zum Urtext: »Ave vivens hostia« hat uns bis jetzt nur in einem St. Gallercodex vorgelegen. Als Quelle benützten wird aber den älteren Cod. germ. Mon. 1115.

2) Nicht etwa ◆𝅘, welches Zeichen die Handschrift sonst gerade an Zeilenschlüssen benützt. Im St. Gallercod. findet es sich dagegen (s. u.).

3) Z. 6: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 |
Lob und preis ge - ge - ben

4) Bargiel, Bachchoräle Nr. 256 (S. 274); s. ausserdem in Nr. 236 (S. 263) die zweitletzte Zeile: »drauf ich mich zufrieden stelle« — ♫ ♫ — hier allerdings in einer fortlaufenden Melodiephrase; cf. dafür auch Zahn, Mel. der deutschen ev. K. L. Bd. IV S. 614 (Nr. 7937).

Das entspricht so wenig dem modernen Gefühl für rhythmische Gesetze, dass wir in den genannten Gesängen eine alte, vermutlich jahrhundertelang festgehaltene Eigenart der Form durchschimmern sehen[1].

Außerdem werden wir indes einstweilen vor Allem aus Gründen, die sich uns bei der Analyse von parallelen Melodien in verschiedenen Handschriften geboten haben, im Allgemeinen keine Verdoppelung des Notenwertes an Zeilenschlüssen annehmen.

Denn selbst bei Texten, zu welchen wir keine lateinischen Originale haben finden oder erwarten können, steht sehr oft bei Reimsilben kein Pressus und keine Bivirga auf der Penultima, sind überhaupt diese durch den Wortklang hervorgehobenen Textbestandteile keineswegs immer in der Notation vor den übrigen ausgezeichnet. Man sehe nur das erste Blatt des in Runge's Edition möglichst genau nach dem Original reproducierten Marienleichs: »Ey ich sach in dem trone«.

Dort haben die Reimsilben von Z. 2: »Ein Jungfraw die was **swan|ger**«: je eine Virga; diejenigen von Z. 4: »In myner augen **an|ger**«: Virga und Plica descendens.

Ein Fragment der Münchner Universitätsbibliothek[2], das sehr schön geschrieben und auch wohl etwas älteren Datums ist[3], hat bei »swanger« ebenfalls je eine Virga; bei »anger« je einen Punkt.

Ferner erwähnen wir:

in Cod. 4997 (Colmarer Hsr.)		im Fragment:	
trüge	überall mit je einer Virga über der Silbe	truge	mit je einer Virga
(ge-)füge		(ge-)fuge	dito
(ge-)nüge		(ge-)nuge	dito
(ge-)burdet		(ge)burdet	mit je einem Punkt (!)
sitzen		sitzen	dito
witzen		witzen	mit je einer Virga.

Oder, es notiert im Abgesang von »HEr got almechtig dry person«:

Cod. germ. 4997 über den männlichen Reimen meist resp. einmal die Doppelnote; während

Cod. germ. 715 (das in München befindliche Liederbuch des

1) Dass wir Tonart, Melodiegang und Text genau in Erinnerung haben, behaupten wir selbstverständlich nicht. Das ist aber hier auch nebensächlich.

2) Durch das bereitwillige Entgegenkommen des Oberbibliothekars, Herrn Dr. v. Schnorr wurden wir in den Stand gesetzt, diese seltenen Überreste für unsere Zwecke zu verwerten.

3) Von ca. 1380—1420, wie Herr Dr. v. Sch. aus den Buchstabentypen folgert und wir nach gewissen Notentypen annehmen möchten.

Mönchs von Salzburg) sich bei denselben Worten oder Wortsilben immer, wie sonst, mit den einfachen Punktnoten begnügt.

Ähnlich verhält es sich mit: »Maria wyss gegrüsset« in Cod. 4997 und Cod. 715. Wir citieren, indem wir dem dritten Hauptteil[1]) nicht weiter vorgreifen wollen, nur Z. 2: »din zertlich hochgelopter nam» in Cod. 4997 mit Doppelnote; dagegen »dein zärtleich hochgelobter nam« in Cod. 715 mit Punkt. — Ebenso im Abgesang:

»Du bist der weg von got zu uns,
Und von uns hin zu **got**«. —

Überall haben wir Fälle betrachtet, in denen es **sich** um ganz einfach gestaltete Zeilenschlüsse handelt. Tonfiguren werden am (Anfang oder) Schluss wohl etwas gedehnter gesungen worden sein, doch sind sie eben zu fermatischen Einzeltönen erstarrt im evangelischen Kirchenlied. Also: es ist damit nicht gesagt, dass die Notenwerte verdoppelt wurden. Denn man müsste dann auch mehrtönigen Neumen, welche an sich schon eine Silbe hervortreten lassen, unverhältnismäßig viel Gewicht zugestehen. Und wo begänne die bei mhd. Texten angenommene Verdoppelung in lateinischen Reimversen, wo dreisilbige Worte mit einander korrespondieren?[2]).

---

1) Zugleich dem Ziel der ganzen Arbeit, welchem die übrigen beiden Teile sich erst nachträglich angeschlossen haben.

2) Derartige mittelalterlich lateinische Verskunst nähert sich doch der damaligen deutschen Poesie. So lautet V. II in einer Wolfgangssequenz:

Qui nascens ex Suevia
hujus mundi levia
puer sprevit
mox excellens artibus
in remotis partibus
fama crevit.

V. Ia. in einer Dionysiussequenz derselben Handschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts:

Vas electum greciam
paulus ac boeciam
et athenis eciam
docens petit.

IIa. Credit Dionysius
doctor fit elysius
venit hinc parisius
fidem serens.

Cf. Clm. Mon. 14872 und ferner MONE, Hymni medii aevi, Bd. III. (In Wolfgangi canamus honorem) sowie DREVES, Analecta 8 (1890).

Zweiter Teil.

EINLEITUNG.

Die Theoretiker und Musikhistoriker unserer Zeit sind in Bezug auf die Rhythmik der Melodien zu Hymnen und Sequenzen viel mitteilsamer, als ihre mittelalterlichen Vorläufer. Indessen dürfen wir von ihren Auskünften nicht erwarten, eigener Kritik überhoben zu sein, oder gar, es müsste keine, bisweilen stark abweichende, andere Anschauung, als die ihrige geltend gemacht werden. Auch da, wo uns von ihnen vorgebaut ist, bleibt noch Manches auszuführen übrig.

Denn bereits vor der französischen Revolution hat sich ein dichter Schleier über längst vergangene Kulturperioden des kirchlichen Lebens gesenkt, schließlich teilweise infolge der freisinnigen josephinischen Reformversuche [1]).

Namentlich gerade das Verständnis des altgregorianischen Gesangs, der zu den beweglichen Gebilden der Tonkunst gehört, kam naturgemäß abhanden.

Aus dem Bewusstsein heraus, er sei in Zerfall geraten, sind alle theoretischen und praktischen Restaurationsbestrebungen, sind auch schon die Werke Gerbert's, des Abtes von St. Blasien, erwachsen.

---

1) 1783 verbot Joseph II., die Messe lateinisch zu celebrieren (nur bei besonderen Gelegenheiten war dem Erzbischof der alte Usus erlaubt). Chorsänger legten deshalb ihr Amt nieder und auch das Volk war ungehalten. Zuletzt wurde Waffengewalt aufgeboten, um die Widerspänstigen eines Besseren zu belehren (Kanonen und Husaren!). Die Neuerung setzte sich daraufhin allmählich durch und so wurde der Choral nahezu vernichtet.

Auch in Bayern, Württemberg, Baden, und in den geistlichen Kurstaaten herrschte überall der Josephinismus; man denke nur an Hontheim (Febronius) in Trier. Dort und in Mainz erschien 1787 (also nach der Emser Punktation 1786) ein neues Ritual. Ja, in diesen Erzbistümern ward der deutsche Gesang gleichfalls mit Gewalt durchgesetzt. — Ähnlich wollte Bischof Ricci (von Pistoja-Prato) in Toscana neue Messbücher einführen. Diese wurden aber vom Volk in Prato öffentlich verbrannt u. s. w.

Erstes Kapitel.

§ 1.

Allgemeine Angaben bei Gerbert.

GERBERT knüpft seine eigene Darstellung der Entwicklung des liturgischen Gesanges direkt an die theoretischen Anschauungen des Mittelalters an und kann darum selbst als letzter mittelalterlicher Theoretiker gelten[1]. Nach Bolland berichtet er, schon der heilige LADISLAUS (thätig in Ungarn von 1077—1095) habe rhythmisch gebundene, in der lateinischen und in der Landessprache verfasste Hymnen und Gedichte zu verbreiten gesucht, und zwar in der Kirche d. h. im kirchlichen Gebrauch[2].

Volkstümlich sollten diese Lieder offenbar sein.

Ähnlich citiert Gerbert nach verschiedenen hymnologischen Sammelwerken metrische Hymnen, »von denen nicht wenige, jetzt im Officium gesungene, GREGOR DEM GR. zugeschrieben werden« — fügt er bei[3].

Und doch meint er selbst: Die älteren Hymnen seien als solche leicht kenntlich, weil sie frei von den Gesetzen eines Metrums verlaufen, im Unterschied von denen des späteren Mittelalters und mit nur wenigen Ausnahmen (einigen jambischen und sapphischen Hymnen)[4].

Für »rhythmische Sequenzen« giebt Gerbert als Zeit ihrer größeren Verbreitung schon das 10. Jahrhundert an, so dass also bereits damals der Gebrauch des Namens *Prosa* seinen ältesten Sinn verloren hätte[5] — falls er nicht nur an die Neuerungen eines Notker denkt.

Ähnlich redet er für das frühere Mittelalter von der Existenz zahlreicher prosaischer und metrischer Hymnen bei Anlass von Heiligenfesten[6].

Doch müssen in der katholischen Kirche gerade diese metrischen Hymnen später, im Zeitalter der Reformation, außer

---

1) In dem Werke: De cantu et musica sacra 2 Bb. 4°. St. Blasien 1774.

2) De cantu et musica sacra II. S. 85, 86.

3) II. S. 21: non pauci tribuuntur etc.

4) II. S. 26: paucis exceptis jambicis et sapphicis.

5) I. S. 411: Attendenda sunt tempora, ex quibus certus habetur sequentiarum rhythmicarum usus, saeculo nimirum decimo, quae in ipsis libris missalibus prosae potissimum vocantur .....

6) I. S. 543.

Gebrauch gekommen sein (wie ja entsprechend nur noch 5 Sequenzen geduldet wurden); denn Urban VIII (1623—44) legitimierte sie wieder[1]).

Sogar über die vorreformatorische Periode urteilt Gerbert ziemlich pessimistisch, wenn er schreibt: »Der Eifer für die heilige Dichtkunst — und metrische Poesie — ist im Mittelalter erlahmt und auch die ursprünglich vorhandene Kenntnis des Rhythmus scheint verschwunden zu sein bei den Unsern« [2]).

Sie, die Mönche, waren offenbar durch andere Probleme in Anspruch genommen (falls sie Bildung überhaupt besaßen), und zwar: »schon bevor die *musica figurata* sich geltend machte«.

Gerbert scheint hauptsächlich an die vernachlässigte Hymnenlitteratur zu denken. Was versteht er aber unter *musica figurata*?

Ihr Begriff fließt bei ihm mit demjenigen einer *musica mensurata* zusammen und er unterscheidet sie zunächst vom eigentlichen Choralgesang, verlegt auch ihre erste Blütezeit in das 13. Jahrh.[3]).

Immerhin meint er, ihren Ursprung habe sie im Ambrosianischen Gesang genommen[4]). War derselbe nun einem in unserm Sinne natürlichen »rhythmischen« Liedgesange mindestens sehr verwandt, so kannte er jedenfalls nicht die komplicierten Verhältnisse der Notenwerte in der ausgebildeten Mensuralmusik. Und demnach dürfte die Bezeichnung *musica figurata seu mensurata* in erster Linie von der Gesangsgattung gelten, welche uns näher beschäftigt, da hiermit auch einstimmiger Gesang gemeint ist[5]).

---

1) II. S. 271: Hymnos sacros Urbanus VIII metricis legibus restituit.

2) II. S. 122: Admodum quidem elanguit hoc medio aevo sacrae poeseos metrique studium, atque genuina etiam rhythmi notio evanuisse visa est apud nostros, alioquin multo opere et labore detentos in sequentiis, quas vocarunt, prosis stilo quodam poetico componendis, jam antequam musica figurata obtineret.

3) II. S. 97: Circa ea tempora (vorher war von der Chronik des Andreas von Regensburg a. 1277 die Rede) musica mensurata, seu figurata excoli coepit, ut postea videbimus. In II. S. 121 überschreibt Gerbert dementsprechend ein Kapitel: »De musica mensurata seu figurata medio aevo inventa«.

4) I. S. 253, 254: rhythmici cum melodia cantus, in Ambrosiano cantu, hymnis metricis abundante, magis conspicui. Atque hinc musicae figuratae originem esse repetendam postea declarabitur . . .

5) Dass Gerbert sich in seiner Vorstellung vom ambrosianischen Gesang ausdrücklich Johannes Cotto anschließt, sei nicht übergangen cf. G., Scriptores II. S. 255 Sp. 2 (s. u.).

§ 2.

Zeugnisse für die Existenz von Kultusliedern im früheren Mittelalter.

Auf Grund einiger zerstreuter Angaben bei Gerbert sei es also vorerst versucht, die Liturgie des früheren Mittelalters gerade hinsichtlich ihrer in gewissem Sinne loseren Bestandteile, der Hymnen und Sequenzen, wenigstens ins Auge zu fassen.

Ein Theoretiker etwa des 8. oder 9. Jahrh. scheint gewesen zu sein:

Nicolaus Antonius; jedenfalls erteilt derselbe Auskunft über die spanische Liturgie z. B. zur Zeit der Bischöfe Ildephons und Julian von Toledo (beide lebten in der zweiten Hälfte des 7. Jahrh.) und berichtet nach Gerbert speziell, Conantius Palatinus (609/10—639) habe für die kirchlichen Officien sei es Hymnen, sei es andere metrische oder prosaische Texte geschaffen und Melodien (musicis modulis) angepasst, damit sie in der Kirche gesungen würden[1]).

Sollte da nicht der Mann, dem Ildephons Beides, dichterische und musikalische Begabung zuschreibt[2]), die jeweilige Gedichtform auch irgendwie im Gesang haben zum Ausdruck bringen wollen?

Wir vergessen natürlich keineswegs die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, dass die Kirchen von Rom aus gesehen isolierter Länder sich in ihrem Kultus da und dort Eigenheiten werden bewahrt haben. Das ändert dennoch an der Hauptsache nichts: auch im Rahmen des abendländisch-römischen Kultuslebens waren liedartige Gesänge nicht erst in späteren Jahrhunderten geduldet.

Ein ähnliches Bestreben wie Conantius legte in England ungefähr zu gleicher Zeit Adelmus an den Tag[3]).

---

1) G. De c. et m. s. II. S. 28: Formavit (Conantius Palatinus) ergo ad ecclesiastica officia sive hymnos, sive alia metrica, aut prosaica, musicisque adaptavit modulis, ut in ecclesia canerentur; utramque enim et poeticam et musicam artem videtur Ildephonsus ei tribuere.

2) S. vorige Anm. Schluss.

3) II. S. 29 und 30. Er war: »compositione cantuum ecclesiasticorum clarus«. Weiter: »refertur ...... centena scilicet metrorum genera pedestri regula discernere, et musicae cantilenae modulamina recto syllabarum tramite lustrare«.

Sodann sagt WALAFRID STRABO, † 849, als Abt von Reichenau, nach Gerbert's Referat:

»Zu bemerken ist aber, dass Hymnen genannt werden nicht nur diejenigen (sc. Gesänge), welche metrisch und rhythmisch verlaufen, wie solche Ambrosius, Hilarius, Beda ..... Prudentius und viele Andere gedichtet haben« etc.

Notandum autem (inquit Walafridus), hymnos dici non tantum, qui metris et rhythmis decurrunt, quales composuerunt Ambrosius, Hilarius et Beda .... et Prudentius .... et alii multi: verum etiam caeteras laudationes, quae verbis convenientibus, et sonis dulcibus proferuntur [1].

In erster Linie waren also doch unter Hymnen versificierte Texte verstanden und zwar gesungene, wie der Name des Ambrosius verbürgt, und das weitere Citat aus Walafrid beweist [2].

Für die Kultusgeschichte ist auch nicht ohne Belang, dass EKKEHARD (in seiner »Vita Notkeri scilicet Balbuli« erzählt:

»Papst Nicolaus [3]) habe nicht nur Das, was vom seligen Notker diktiert, sondern auch das, was von seinen Genossen und Brüdern im selben Kloster komponiert war, Alles kanonisiert, nämlich: Hymnen, Sequenzen, Tropen, Litaneien und alle Cantilenen, rhythmische, metrische, prosaische, welche sie geschaffen hatten« [4].

Nicolaum P non solum ea quae beatus vir Notkerus dictaverat, verum etiam ea, quae socii et fratres ejus in eodem monasterio Sancti Galli composuerant, omnia canonizasse: videlicet hymnos, sequentias, tropos, letanias omnesque cantilenas rhythmice, metrice, procaice, quas fecerant, et disciplinas, quas docuerant.

Wohl mögen die metrischen Hymnen und Sequenzen, auf ihre musikalische Form angesehen, noch sehr einfacher, oftmals eintöniger Natur gewesen sein, aber wiederum giebt diese Stelle den Beleg, dass doch schon verhältnismäßig früh metrische Texte zum Gesang in der Liturgie gebraucht wurden.

Endlich fällt für uns besonders ins Gewicht die Aussage des RADULPHUS TUNGRENSIS [5], weil er in seiner Aufzählung der »divinarum laudum officia« den Ausdruck: »*laudes Dei metricae*«

---

1) I. S. 200.
2) l. c.
3) Nicolaus II. regierte von 1058—61.
4) II. S. 122. Notker Balbulus † 912; die ‚fratres' sind wohl nicht nur die gleichzeitig mit ihm lebenden Mönche, sondern auch solche jüngerer Klostergenerationen.
5) Radulph † den 3. Nov. 1403 vgl. Allgem. deutsche Biographie Bd. 27

gleichbedeutend mit *metrici hymni*[1]) gebraucht; auch hält er diejenigen metrischen Hymnen für verwerflich, die entweder nicht allgemein anerkannt sind, oder die ein verdorbenes Metrum haben[2]).

§ 3.

Sammlungen musik-theoretischer Tractate aus dem Mittelalter.

Von größerem Werte allerdings, als Gerbert's nicht überall scharf präcisierte eigene Meinungen, sowie seine gelegentlichen Citate betreffend die mittelalterlich liturgische Musik, ist uns sein Sammelfleiß, der zuerst einen Weg durch die Wirrnis eines bisher völlig unausgerodeten Waldes gebahnt hat.

Die allerwichtigste, irgendwelche Beantwortung erfordernde Frage muss für uns nun zunächst die sein: Was wissen denn mittelalterliche Theoretiker von einer Gesangsmusik, welche sich dem Metrum eines Verses mehr oder minder anpasste? Und zwar namentlich in der zweiten Hälfte des Mittelalters?

(1888) S. 153: »Von seinen Werken sind folgende zwei gedruckt: 1) das bekannteste derselben, betitelt: ‚De canonum observantia', eine canonistisch-liturgische Schrift ...... worin er besonders gegen den Orden der Franziskaner die alte römische Praxis, das Brevier zu beten, verteidigt. Diese in 23 Propositionen eingeteilte Arbeit ist für die Geschichte des Breviers nicht unwichtig und wurde deshalb öfters gedruckt, so zuerst zu Köln 1568, zu Rom 1590; von Hittorp seiner ‚Collectio de divinis catholicae ecclesiae officiis' einverleibt, ebenso in die Väterausgabe zu Paris von 1575 und 1589, in die Kölner von 1624, sowie in die Lyoner von 1677 ff. Bd. 26 ..... aufgenommen.«

Auch schon G., De cantu, I. S. 411 heißt es hiermit übereinstimmend: Patet adhuc aevo Durandi et Radulphi, id est saeculis XIII et XIV non constantem et perpetuum fuisse sequentiarum usum, unde etiam non in omnibus missalibus M.SS. eorum temporum reperiuntur. — Dies im Zusammenhang mit der aus Ekkehard uns dem Inhalte nach bereits bekannten Äußerung: Abbas Notkerus sequentias aliquas pro neumis de alleluja composuisse dicitur, quas Nicolaus ad Missam cantari concessit (Radulphus Tungrensis prop. 23). — Ferner ist Radulph citiert: G. I S. 327.

Es ist also jedenfalls etwas irreführend, wenn Riemann auf S. 214, 215 seines Buches einfach schreibt: Abgeschafft wurden die Sequenzen bis auf einige wenige nach dem Zeugnisse Radulphs von Tongern durch Pius V. 1568 gelegentlich der Revision und Neu-Redaktion der Ritualbücher auf Grund der Beschlüsse des Tridentiner Konzils. Radulph hat bereits im Laufe des 15. Jahrh. keine Sequenzen mehr singen hören.

1) Omnis laus autem dei (idem ait Radulphus) largo nomine dicitur hymnus. Antiphonae autem, responsoria, et metrici hymni manifeste cantica sunt .... Si igitur ... per cantica, antiphonas, responsoria; et laudes Dei metricas, quas vulgariter hymnos appellamus, intelligere volumus, omnia divinarum laudum officia habemus. G. I S. 327 s. o.

2) I. S. 510 Anm. c.

Wenn auch die Chronologie der von Gerbert und später von Coussemaker veröffentlichten mittelalterlich theoretischen Schriften sich bei näherer Untersuchung nicht überall bewährte, so können wir doch schon für einige Streiflichter, welche das Dunkel erhellen, dankbar sein[1]).

Zweites Kapitel.

Charakteristik der Musik bei den mittelalterlichen Theoretikern. — Rhythmische und metrische Musik insbesondere.

Von Cassiodor an ist eine Dreiteilung der Musik eigentlich durch das ganze Mittelalter theoretisch jeweilen wieder aufgestellt worden; nämlich — meistens[2]) — eine solche in: *musica harmonica*, *rhythmica* und *metrica*[3]).

Im Ganzen schließen sich Dem wörtlich an Isidorus Hispalensis[4]) und Aurelianus Reomensis[5]), letzterer, indem er zunächst als die drei *musicae genera* diejenigen einer Musik 1. »des Weltalls, 2. der Menschen, 3. der Instrumente« annimmt[6]) und als *partes*

---

1) Wir werden diese Sammelwerke jeweilen citieren: G. — resp. C. — Scr. und nicht bloß die Seitenzahl nennen, sondern auch die Spalte der betreffenden Seite.

2) Vgl. schon G., De cantu II. S. 123: .... facta divisione musicae in harmonicam, rhythmicam, metricam, ut plerique nostri ex Cassiodoro et Isidoro Hispalensi.

3) Saec. VI. G., Scr. I S. 16 Sp. 1: Musicae partes sunt tres; nam vel est illa Harmonica, vel Rhythmica, vel Metrica.

4) Saec. VII. G., Scr. I S. 21 Sp. 1.

5) Saec. IX. G., Scr. I S. 33 Sp. 2.

6) G. Scr. I S. 32 Sp. 1. Musicae genera tria noscuntur esse: prima quidem mundana, secunda humana, tertia quae quibusdam constat instrumentis, Mundana quippe in his maxime perspicienda est rebus, quae in ipso coelo vel terra, elementorumque vel temporum varietate videntur. etc.

Sp. 2. Humana denique musica in microcosmo, id est, in minori mundo, qui homo a philosophis nominatur, plenissime abundat etc. vgl. schon G. De cantu etc. II S. 146. Während nun Aurelian noch des Längern über die ,musica mundana' sich auslässt, sagt Cassiodor viel bündiger: Coelum quoque et terra, vel omnia, quae in eis superna dispensatione peraguntur, non sunt sine musica disciplina: cum Pythagoras hunc mundum per Musicam conditum, et gubernari posse testetur (G., Scr. I S. 16 Sp. 1). Oder Isidor: Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et coelum ipsum sub harmoniae modulatione revolvitur. (G. Scr. I S. 20 Sp. 2). — Dass später Aegidius Zamorensis (Saec. XIII.) schreibt: Musicae peritiae multae sunt species sive modi. Siquidem alia est mundana, alia humana, alia coelestis, alia instrumentalis seu artificialis (G. Scr. II S. 376 Sp. 2) — sei nur erwähnt. Die Vierteilung ist nicht sehr glücklich. Warum gar

der *musica humana* wiederum die ebengenannten cassiodorischen Musikarten bezeichnet.

Später beruft sich HIERONYMUS DE MORAVIA [1]) ganz einfach auf Isidor von Sevilla in dem Titel des Abschnittes: *De tribus partibus musice* und beweist durch die getreue Kopie der ursprünglichen Klassifikation und Erklärung deren, wenn schon vielleicht recht schematisch und trocken festgehaltene, Gebräuchlichkeit oder ziemlich kalt dogmatische Giltigkeit auch für seine Zeit. Und doch: lediglich schriftlich fixierter Gelehrtenkram wird die Unterscheidung damals nicht gewesen sein. Denn WALTER ODINGTON [2]) weicht in seinem Traktate *De speculatione musice* insofern davon ab, als er die Teile der Musik: *organica, rhithmica seu metrica, et armonica* heißt.

Während nun auch der TRACTATUS CUJUSDAM ARISTOTELIS [3]), und in Anlehnung daran SIMON TUNSTEDE [4]) die Einteilung Cassiodor's verwerten, stellt endlich JOHANNES KECK [5]) sogar die *musica metrica*, wohl unter dem Eindruck des Einflusses, den die mensurierte Musik in der kirchlichen, liturgischen Kunst immer nachdrücklicher auszuüben anfing, an die Spitze:

»Die Gelehrten melden von einer dreifachen (Art der) Musik, indem sie anführen (erstens) die metrische, zweitens die rhythmische, drittens aber die harmonische« —

Musicam triplicem esse ferunt sapientes, metricam, rhythmicam alteram, tertiam vero harmonicam ponentes.

Freilich fährt er unmittelbar fort:

Aber damit wir nicht bei der Zweideutigkeit des Wortes Widersprechendes aussagen, trennen wir von unserer Betrachtung die ersten beiden Musikarten ab, welche als zum

Sed ne vocabuli aequivocatione paralogizemus, a nostra consideratione primas duas, quas trivialis esse considerationis constat, musicas amputamus, et de tertia tantum, quae vere quadri-

---

noch m. mundana und coelestis trennen? vgl. auch Gerbert's Anmerkung und ferner den korrespondierenden Text bei Aurelian.

1) Saec. XIII. C., Scr. I S. 7 Sp. 2.

2) Saec. XIII. C., Scr. I S. 193 Sp. 1.

3) Saec. XI (XII?) C., Scr. I S. 252 Sp. 1. — Praefatio p. XVI: omnia consentiunt eum paulo ante utrumque Franconem aut eodem tempore floruisse.

4) Saec. XIV. cf. Coussem. Préface p. XI: A la fin du traité, on lit qu'il a été terminé en 1351. — C., Scr. IV S. 202 Sp. 2.

5) Saec. XV (1442). G., Scr. III S. 321 Sp. 2 und 322 Sp. 1.

Trivium gehörig angesehen werden müssen, und verfolgen nur die dritte weiter, welche wirklich ein Teil des Quadriviums ist.

vialis est, amplius prosequemur[1]).

Das Alles braucht uns dennoch nicht zu beunruhigen, weil die zweite Veranlassung, die bekannte Reihenfolge umzudrehen, für Keck darin liegt, dass es ihm hauptsächlich um die *musica harmonica*, d. h. um die ‚absolute' Musik des Mittelalters zu thun ist.

Mit dem vorläufigen Überblick über verschiedene »Musikarten« können wir uns an dieser Stelle begnügen, weil es hier einzig darauf ankommt, zu erfahren, was mittelalterliche Theoretiker unter *musica rhythmica* und *metrica* verstanden haben.

Der Einwand, die Reflexionen der mittelalterlichen Theoretiker über die beiden »Musik«arten der »*musica rhythmica*« und »*metrica*« seien thatsächlich solche über rhythmische oder metrische Texte, darf uns nicht abhalten, sie auch als wirklich musiktheoretische Anschauungen für unsere Zwecke in Anspruch zu nehmen. Denn selbst, wenn im früheren Mittelalter von ausgeprägten Melodien nicht die Rede sein könnte (man denke aber an den »ambrosianischen« Gesang), so hat sich doch gewiss mit der Zeit aus dem recitierenden, oder besser: kantillierenden Vortragston der Gedichte ein wirklicher, melodischer Gesang entwickelt. Und was bedeutet überdies die Bezeichnung »*musica harmonica*«? Nicht etwa eine Musik, welche bestimmte Regeln für den Gebrauch von »Harmonien« in verschiedenen gleichzeitig erklingenden Stimmen aufstellt, sondern eine Musik, die solche giebt für die Folge von intervallierenden Tonschritten[2]).

Sind nun auch zunächst »rhythmische« und »metrische« Musik von der »harmonischen« zu trennen (wie sie wieder unter sich getrennt werden), so hindert doch nichts, ein und dasselbe

---

1) Offenbar galten die Wissenschaften des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik) mehr, als diejenigen des Triviums (Grammatik, Rhetorik und Dialektik). So wenigstens versteht man auch die Bedeutung, die »trivial« mit der Zeit erhalten hat!

2) Harmonica scientia est musica, quae discernit in sonis acutum et grave: Cassiodor (G., Scr. I S. 16 Sp. 1). — Harmonica (sc. musica) est, quae discernit in sonis acutum et gravem: Isidor (G., Scr. I S. 21 S. 1). — Harmonica est, que discernit in sonis acutum et gravem accentum; ut est haec Ant. »Exclamaverunt (ad te Domine)«. »Ex« gravis accentus, »clamaverunt« acutus accentus est: Aurelian (G., Scr. I S. 33 Sp. 2).

Gesangsstück der mittelalterlichen Liturgie auf die in ihm enthaltene »harmonische und (rhythmische oder) metrische Musik« zu prüfen. Namentlich, wir wiederholen es, in späteren Jahrhunderten. Doch lassen wir bei den nachfolgenden Untersuchungen die »*musica harmonica*« bei Seite.

§ 1.

Die Definitionen CASSIODOR's sind im großen und ganzen, wie schon bemerkt, auch für jüngere Theoretiker maßgebend geblieben. So sagt er:

»(Die Wissenschaft der) Rhythmik untersucht beim Zusammentreffen der Worte, ob ein Ton gut oder schlecht damit zusammenhängt« —

»(Die Wissenschaft der) Metrik macht die Messungen der verschiedenen Metren durch einleuchtende Gesetzmäßigkeit bekannt; wie z. B. das heroische, jambische, elegische etc.«

Rhythmica est, quae requirit in concursione verborum utrum bene sonus, an male cohaereat.

Metrica est, quae mensuras diversorum metrorum probabili ratione cognoscit; ut verbi gratia, heroicum, jambicum, elegiacum et caetera [1]). —

Die in Klammern vorangestellten Worte der Übersetzung dürfen sogar auf die Gefahr hin, eine unrichtige Ergänzung zu bilden, nicht unterdrückt werden. Denn unmittelbar davor steht ja die Definition: »*Harmonica scientia est musica*« u. s. w. [2]).

Schon die ersten Nachfolger Cassiodor's dagegen, Isidor von Sevilla und Aurelianus, reden wenigstens ausdrücklich, wiewohl vielleicht missverständlich, von *musica rhythmica* und *metrica* [3]).

§ 2.

Für seine dem Cassiodor entlehnte Dreiteilung der Musik hat AURELIANUS REOMENSIS noch eigene, allerdings nicht immer sehr einleuchtende Erklärungen.

---

1) G., Scr. I S. 16 Sp. 1 u. 2.

2) S. o. S. 101 Anm. 1.

3) G., Scr. I S. 21 Sp. 1 Harmonica est etc., Rhythmica est, quae incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est, quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia

Den Unterschied zwischen der *musica rhythmica* und der *musica metrica* hält er dabei ausdrücklich fest und zwar meint er:

»Wer auch nur einen Schimmer davon hat, was Metren sind, der vermag unsere Erörterung hierüber zu verstehen. Es ist nämlich ein Metrum Gesetzmäßigkeit (verbunden) mit der Melodiebildung; Rhythmus dagegen ist Melodiebildung ohne Gesetzmäßigkeit und kennzeichnet sich durch die Silbenzahl« —

Qui scintillam vel perparvam habet metrorum, hic cognoscere valet nostrum de hac re sermonem. Etenim metrum est ratio cum modulatione; rhythmus vero est modulatio sine ratione, et per syllabarum discernitur numerum[1]. —

Mehrere Gründe lassen sich geltend machen, derentwegen die Annahme, dass es sich hier nicht bloß um so oder so gestaltete Texte handle, jedenfalls ebenso viel für als gegen sich hat.

Einmal ist in einer ganz ähnlich lautenden unmittelbar voranstehenden Stelle von Ambrosianischen Gedichten die Rede; und diese waren doch namentlich als Texte für den Gesang bekannt[2]. Ferner heißt es kurz nachher:

»Denn der Gesang der Cantilene selbst verläuft, wenn er

Nam ipsius cantilenae vox, si recto canitur tramite, per or-

---

heroicon, jambicon vel elegiacon, et caetera. — vgl. G., Scr. I S. 33 Sp. 2: hier ist das jambische Metrum in den Beispielen durch das sapphische vertreten und sind auch weitere Ausführungen gegeben. S. Haupttext in § 2.

1) G., Scr. I S. 33 Sp. 2.

2) Vgl. G., De cantu I S. 199: .... illud sacrorum hymnorum in Ecclesia genus, quod antiquissimis Ecclesiae temporibus in usu fuit, in Oriente praesertim a S. Ephrem, inter Latinos a S. Ambrosio excultum, unde et Ambrosiani sunt dicti hymni: non eo quod sola rhythmi, aut metri ratio totam cantus ac musicae varietatem confecerit, sed certi coaptati sint moduli musici. .... non cantum alternum, vel populi concentum primum induxisse in ecclesiam Mediolanensem S. Ambrosium, sed cantum modulatum antea insuetum in ecclesia occidentali. — Hiermit halte man zusammen G., Scr. I S. 33 Sp. 2 (Aurelian): Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura dijudicatur aurium (vergl. G., De cantu I S. 199 die Definition Augustins), ut pleraque Ambrosiana carmina. Unde illud: »Rex aeterne domine«; »Rerum creator omnium« ad instar metri jambici compositum, nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum concentus est rhythmica modulatione.

Da nur die Anfänge dieser beiden Ambrosianischen Gesänge citiert sind, so werden wir uns über den genauen Sinn von: ad instar metri jambici compositum, nullam tamen habet p. r. um so schwerer völlig klar. Vielleicht soll damit gerade auf die freiere Behandlung eines metrischen Textes im Gesange gegenüber dem Recitieren hingedeutet werden, in der von uns später darzulegenden Weise (– –́ | – –́ für: ⏑ –́ | ⏑ –́) nämlich.

in richtiger Weise vorgetragen wird, nach der Ordnung (besser: Zahl?) der Versfüße und wo sich in der metrischen Scandierung eine Synaloiphe oder Ectasis findet, muss dementsprechend gesungen werden«. —

dinem discurrit pedum, et ubi synaloiphe (synalipha) vel ectasis (ectatemsis) scansione metri, cani simili modo debet[1]).

Schließlich dürfen wir uns darauf berufen, dass gerade die Wörter *modulari*, *modulatus*, *modulatio* auch im Mittelalter sehr oft als rein musikalische termini technici gebraucht wurden, von früher Zeit an bis in nachreformatorische Jahrhunderte, in den Schriften der Gelehrten und in officiellen Erlassen. Da Gerbert in seinem ersterschienenen Werk Worte mittelalterlicher Kleriker anführt, welche auch cultusgeschichtlich nicht nur nebensächliche Bedeutung beanspruchen, so geben wir anmerkungsweise eine Auswahl aus seinen Citaten wieder. Für die nachreformatorische Zeit wird jeder aufmerksame Leser Entsprechendes leicht finden können[2]).

---

1) G., Scr. I S. 34 Sp. 1. — Für beide Fälle werden Beispiele, mitgeteilt: per synalipha, ut:

Aspera conditio et sors irrevocabilis ore

vel edemsis, ut in hoc carmine: ‚Immortale‘ in quarto ejusdem versu

Nam statuit genitor irrevocabile tempus

NB. Die Versschemata und Zeichen sind erst hier zur Verdeutlichung der Scandierung beigefügt.

2) Rufinus (Saec. IV/V): Et hoc sub modulatione quadam, et delectabili canore humanum animum ad pudicitiam provocante. G., De c. I 226 Augustinus (Saec. IV/V): [definit musicam] scientiam bene modulandi I 198. — Cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur I 204.

Cassianus (Saec. IV/V): Interdum canora fraternae vocis modulatione ad intentam supplicationem stupentium animos excitavit I 162.

Quidam enim vicenos seu tricenos psalmos et hos ipsos antiphonarum protelatos melodiis et adjunctione quarumdam modulationum debere dici singulis noctibus censuerunt etc. I 176; 186.

Nicetius Trevirensis (Saec. VI): Et nos utique omnes quasi ex uno ore eundem psalmorum sonum eamdemque vocis modulationem aequaliter proferamus I 40 cf. G., Scr. I S. 13 Sp. 2.

S. Benedictus (Saec. VI): ... modulatis, ut supra diximus, sex psalmis I S. 174. ..... Quia totae septem vices in die ..... aequali modulatione canuntur I 494.

Gregorius Turonensis (Saec. VI): Quodsi te Martianus noster libris septem erudivit, id est, si te in grammaticis edocuit ... in harmonicis sonorum modulationes suavium accentuum carminibus concrepare I 243 Anm. a.

Sturmii Consuetudines (Saec. VIII): Post electionem autem capituli exeundum est ad opus, quod praecipitur a priore, cum summa cautela in psalmorum modulatione etc. I 501.

Johannes P. (Saec. IX): Precamur autem, ut optimum organum cum arti-

Bei Aurelianus steht das Wort *modulatio* übrigens ebenfalls unverkennbar in diesem Sinne noch an anderer Stelle, nämlich dort, wo er als die drei *musicae genera* zuerst aufzählt: 1, *m. mundana*; 2. *humana*; und: 3. *quae quibusdam constat instrumentis* 1).

---

fice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis aut deferas, aut cum eisdem redditibus mittas. II 142.

RHABANUS MAURUS (Saec. IX): Bene ergo in ingressu sacerdotis, concrepantibus choris, auditur modulatio divinae laudis etc. I 362 Anm. a.

AGOBARDUS LUGDUNENSIS (Saec. IX): Quatinus in sacris officiis peragendis .... una a nobis atque eadem custodiatur forma orationum, forma lectionum et forma ecclesiasticarum modulationum I 498.

AMALARIUS (Saec. IX): Invitatorium autem semper habet modulationem ... Nec te moveat, quod invitatorium aestivis diebus hebdomadalibus sine modulatione antiphonae solet dici I 487.

Lectio dicitur quia non cantatur ut psalmus vel hymnus; sed legitur tantum. Illic enim modulatio, hic solum pronunciatio quaeritur I 326 vgl. auch S. 301 (die Usus Tarnenses) und 388 (Durandus).

REMIGIUS ALTISIODORENSIS (Saec. IX): et sic post modulationem suavis cantilenae .. populus .. salutifera evangelii verba ardentiori affectu suscipiat I 362.

JOHANNES DIACONUS (Saec. IX): Carolo satius judicante, ab ipso fonte haurire cantus Gregoriani suavitatem, ad quam suavitatem modulationis pristinae primum Metensem metropolim revocavit, et per illam totam Galliam suam correxit I 271.

EKKEHARD (Saec. XI): Fecerat quidem Petrus ibi jubilos et sequentias quas Metenses vocant, Romanus vero econtra Romane et amoene de suo nobis jubilos modulaverat. — Gerbert fügt bei: Ex quibus verbis colligitur religiosius in San-Gallensi monasterio modulationem Romanam fuisse servatam I 275 vgl. 410, wo G. dem etwas andern Zusammenhange nach ferner erklärt: Jubilos, quos cantor ille, Romanus nomine, »Romane et amoene modulaverat«, postea Notkerus »verbis ligabat«.

BERNO (Saec. XI): sicut sapientissimus Papa Gregorius librum Sacramentorum diligentissime ad veritatis lineam correxit, ita musicae quoque modulationis harmoniam satis utiliter composuit I 248.

INNOCENTIUS III P. (Saec. XII): Coelestinus P. constituit, ut Psalmi ... ante sacrificium canerentur antiphonatim ex omnibus, quod antea non fiebat ...... Excepti sunt ergo de psalmis Introitus, gradualia quoque ac offertoria, nec non Communiones, quae cum modulatione ceperunt ad Missam in ecclesia Romana cantari I 353.

RUPERTUS TUITIENSIS (Saec. XII): Plerisque moris est (sc. postremis passionis dominicae diebus), ut extinctis luminaribus in ipsis tenebris lugubres toni, praecinentibus cantoribus, et choro respondente, flebili modulatione decantentur incipientibus a Kyrie eleison I 530!

TRITHEMIUS (Saec. XV): Rhabani discipulus Johannes monachus Fuldensis, patria Francus orientalis, poeta et musicus insignis, qui et plura scripsit, et cantum ecclesiasticum primus apud Germanos varia modulatione composuit I 282.

Die chronologischen Angaben sind meist als aus der Kirchengeschichte bekannt vorauszusetzen. Im Übrigen sei z. B. auf das Kirchenlexikon von Wetzer & Welte verwiesen.

1) G., Scr. I S. 32 Sp. 1.

Unter die *musica humana*, als unter diejenige in *minori mundo, qui homo a philosophis nominatur*[1]), gliedern sich dann eben ein die bekannten drei *partes*. Die *musica mundana* dagegen ist: die Musik des Weltalls[2]):

»Denn wie kann es geschehen, dass die so schnelle Himmelsmaschine in völlig geräuschlosem Laufe sich bewegt? Wenn auch jener Ton nicht an unsere Ohren gelangt, so kennen wir ihn doch (als vorhanden), weil eine gewisse Harmonie der Melodie (d. h. eine wohlklingende Melodie) diesem Himmel innewohnt.« —

Quomodo enim fieri potest, ut tam velox coeli machina tacito silentique cursu moveatur? Etsi ad aures nostras sonus ille non pervenit, tamen novimus, quia quaedam harmonia modulationis inest huic coelo[3]).

Dies ist ein weiterer Grund, selbst bei der Annahme, die *musica rhythmica* und *metrica* befassen sich zunächst mit der richtigen Aussprache von Texten, doch die betreffenden Regeln irgendwie auch auf den wirklichen Gesang anzuwenden und hierfür schon in Aurelian's Worten ein Zeugnis zu finden, z. B. wenn er sagt:

»Durch die metrische Musik) aber wird ein jedes Metrum zum Vorschein gebracht, wenn sich die Cantilene in ihr be-

Metrica vero proditur unumquodque genus metri, qua cantilena modulatur, rationeque probabili discernitur, unum

---

1) l. c. Sp. 2.

2) l. c. Sp. 1. Mundana quippe in his maxime perspicienda est rebus, quae in ipso coelo vel terra, elementorumque vel temporum varietate videntur.

3) l. c. Sp. 1 u. 2. — Dass die Begründung eine ganz unstichhaltige ist, sei nur der Kuriosität wegen nicht übergangen; Aurelianus behauptet nämlich: »maxime cum dicat Dominus ad Job: aut concentum coeli quis dormire facit?« — Dieses Citat findet sich Hiob 38, 37 und der hebräische Grundtext ist allerdings bereits in der Vulgata durch Hieronymus falsch übersetzt. Er lautet; ונבלי שׁמים מי ישכיב; also hätte das Lateinische ungefähr lauten müssen: aut amphoras coeli quis inclinat? sind doch nicht etwa נבלים = Harfen gemeint, sondern die Wolkengefäße des Himmels, die ihren Inhalt auf die Erde gießen sollen und deshalb umgelegt werden! Viel richtiger übersetzt LXX: V. 38 (τίς δὲ ὁ ἀριθμῶν νέφη σοφίᾳ,) οὐρανὸν δὲ εἰς γῆν ἔκλινε; sie beobachtet den bekannten Parallelismus membrorum in den beiden Vershälften und konstruiert auch die erste richtig, was Hieronymus ebenso wenig thut. — Kurz: die Sphärenharmonie hätte der gelehrte Kirchenvater ruhig den griechischen Philosophen lassen dürfen und sie nicht in einem Produkt hebräischer Poesie entdecken sollen!

wegt und es wird durch eine annehmbare Gesetzmäßigkeit unterschieden, mit welchem Maße ein beliebiges Metrum zu messen sei.« —

quodlibet metrum qua mensura metiatur.[1])

§ 3.

Dem Sinne nach fällt mit den Ausführungen des Aurelian zusammen, was REMIGIUS ALTISIODORENSIS[2]) über Rhythmus und Metrum bemerkt. Er sagt:

»Das ist der Unterschied zwischen Rhythmus und Metrum, dass der Rhythmus allein das gute Zusammenklingen der Worte ergiebt, ohne irgendeine bestimmte Zahl und ohne bestimmtes Ende, und er ergießt sich, durch kein Gesetz gefesselt, endlos dahin, (da er) nicht aus bestimmten Versfüßen zusammengefügt (ist), ein Metrum aber wird durch die (ihm eigene Zahl der) Versfüße und durch bestimmte Grenzen geregelt.« —

Hoc interest inter rhythmum et metrum, quod rhythmus est sola verborum consonantia, sine ullo certo numero et fine et in infinitum funditur nulla lege constrictus, nullis certis pedibus compositus; metrum autem pedibus propriis certisque finibus ordinatur[3]).

Schon vorher definiert Remigius die *musica metrica* als solche, die

»nicht bloß durch bestimmte Zeitdauer begrenzte Töne verlangt, sondern zwingt sie auch,

(Tertia vero quae vocatur metrica) non solum sonos certis temporibus terminatos inquirit,

1) G., Scr. I S. 35 Sp. 2.

2) Saec. IX: Wahrscheinlich schwebt auch ihm Cassiodor's Dreiteilung vor; vgl. G., Scr. I S. 67 Sp. 2: Formarum autem tres sunt species, quarum prima in sonis, secunda in numeris, tertia in verbis. Illa autem prima .... ad harmoniam pertinet; non enim in ea verba aliquid significantia, sed soni tantum sibimetipsis aliqua ratione conjuncti quaeruntur. Secunda autem .... nihil aliud requirit, nisi tantum convenientem numerum sonorum nihil significantium, aut nihil aut aliquid significantium absque ullo termino.

3) G., Scr. I S. 68 Sp. 1. Vgl. schon Augustin (bei G., De cantu I 199): ... nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo, si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est »rhythmus«, id est numerus; sed quia ipsa provolutio non habet modum, nec statutum est in quoto pede finis aliquis emineat, propter nullam mensuram continuationis non debuit »metrum« vocari. Hoc autem utrumque habet: nam et certis pedibus curritur, et certo terminatur modo. Itaque non solum »metrum« propter insignem finem, sed etiam »rhythmus« est propter pedum rationabilem connexionem.

etwas zu bezeichnen und eine bestimmte Anzahl und Grenze nicht zu überschreiten.« —

sed etiam cogit, ut aliquid significent et certum numerum terminumque non excedant[1]).

§. 4.

Der berühmte Hucbald spricht zwar, von andern theoretischen Problemen in Anspruch genommen, nur beiläufig von gewißermaßen mensurierten Noten, aber seine Aussage wollen wir dennoch nicht übergehen.

Er nennt »phtongos« (d. h. musikalisch verwendbare Töne) .... »nur diejenigen, die durch eine vernünftige (resp. gesetzmäßige) Quantität unterschieden und bestimmt sind und die auch für eine Melodie taugen; — diese haben die sichersten Fundamente des ganzen Gesanges gelegt«.

... phtongos (id est, non qualescumque sonos, utputa quarumlibet insensibilium rerum, aut certe irrationabilium voces animalium; sed) eos tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent, ipsi certissima totius cantilenae fundamenta jecerunt[2]).

Sollte sich hier die »quantitas« auf die Zahlenverhältnisse der Intervalle beziehen, und nicht vielmehr auf die bestimmten »Längen« oder »Kürzen« der Töne in Cantilenen?[3])

§ 5.

Bestimmtere Anhaltspunkte als Hucbald giebt uns ein anderer hochwichtiger Musiktheoretiker des Mittelalters, Guido von Arezzo.

Wir begnügen uns, aus dem 15. Kapitel seines Micrologus das für unsere Frage Prägnanteste wiederzugeben, da das ganze Kapitel von Riemann abgedruckt ist[4]) und auch von andern modernen Musikhistorikern mehrfache Besprechung gefunden hat[5]).

---

1) G., Scr. I S. 67 Sp. 2.

2) G., Scr. I S. 107 Sp. 2.

3) In diesem Sinne ist offenbar der Ausdruck »tarditas cantilenae« zu verstehen. Hier sagt Hucbald (G., Scr. I S. 118 Sp. 1). Hae autem consuetudinariae notae non omnino habentur non necessariae; quippe cum et tarditatem cantilenae et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni jungantur in unum, vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarumdam litterarum .... admodum censentur proficuae, cf. auch Riemann S. 16 für das Weitere.

4) Riemann S. 196 ff. (u. schon S. 192 eine Stelle daraus.)

5) Nisard: L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien 1890 (Paris).

Trotz etwaiger bildlicher Redeweise sehen wir in einigen Sätzen die unleugbare Anerkennung der Existenz einer »*musica metrica*«.

Von einer ganz beliebigen liturgischen ‚Cantilene' schon gilt nach Guido eine Gliederung, die sich auch in einzelnen länge oder kürzer ausgehaltenen Tönen kundgiebt:

»So muss die Cantilene gleichsam durch metrische Versfüsse markiert werden, und die einen Töne müssen den andern gegenüber eine doppelt so kurze oder doppelt so lange Dauer, oder auch eine *tremula* haben (d. h. wohl einen tremolierenden Klang), das heißt, sie müssen verschieden ausgehalten werden.«

Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est, varium tenorem [1]).

Aribo Scholasticus erklärt diese Stelle Guido's mit folgenden leichtverständlichen lateinischen Ausdrücken:

»Morula dupliciter longior est vel brevior si silentium inter duas voces duplum est, ad aliud silentium inter duas voces. Eodem modo morula dupliciter est brevior, si taciturnitas inter duas voces simpla est ad aliam taciturnitatem inter duas voces [2]).

Guido fährt fort:

»... Und es möge sich der Musiker klar machen, mittelst welcher von diesen Teilen er den gerade vorliegenden Gesang gestalten will, so wie der Metriker, aus welchen Versfüßen er den Vers bilden will, mit dem Unterschied, dass der Musiker sich nicht an eine so strenge Not-

Proponatque sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat [3]).

Hierin S. 201—266: »Le XVe chapitre du Micrologue« (Etudes, traductions, et commentaires de divers auteurs).

1) G., Scr. II S. 15 Sp. 1.

2) G., Scr. II S. 215 Sp. 2. Aribo l. c. Tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus, quae longitudinem de qua dicit »duplo longiorem« cum subjecta virgula denotat, sine qua brevitatem, quae intimatur per hoc quod dicit, »vel duplo breviorem«, insinuat (Guido II S. 15 Sp. 1: varium tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat).

3) G., Scr. II S. 15 Sp. 1 — S. 16 Sp. 1.

wendigkeit des Gesetzes bindet, weil diese (seine) Kunst sich überall bei der Verteilung der Töne in vernünftiger Mannigfaltigkeit verändert« —

Wird bereits hier von mehr oder minder sorgfältig gegliederten Gesangsweisen gesprochen, wo also auch die Länge der der einzelnen Töne verschieden sein konnte, so nähert sich den positiven Belegstellen unseres Erachtens noch stärker die weitere Erklärung Guido's:

»Metrisch aber nenne ich Gesänge, weil wir oft so singen, dass wir gleichsam die Verse mit Versfüßen zu scandieren scheinen, wie es geschieht, wenn wir die Metren selbst singen, wobei wir uns hüten müssen, dass nicht überflüssige Neumen[1]) folgen«. —

»Denn wie die lyrischen Dichter bald die, bald jene Versfüße hinzugefügt haben, so komponieren auch die Musiker[3]) in vernünftiger Weise unter sich getrennte und verschiedenartige Neumen; vernünftig aber ist eine Unterscheidung, wenn die Verschiedenheit der Neumen und Distinctionen[4]) so geregelt wird, dass doch immer mit einer gewissen Ähnlichkeit sich Neumen und Neumen, Distinctionen und Distinctionen übereinstimmend entsprechen, das heißt, dass eine unähnliche Ähnlichkeit entsteht, gemäß dem Verfahren des liebenswürdigen Ambrosius.

Metricos autem cantus dico quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est, ne superfluae continuentur neumae (dissyllabae sine admixtione trissyllabarum ac tetrasyllabarum)[2]).

Sicut enim Lirici poetae nunc hos nunc alios adjunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas; rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis, et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est, ut sit similitudo dissimilis, more perdulcis Ambrosii. Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco versuum . . . .

1) = Verzierungen, Melismen.

2) G., Scr. II S. 16 Sp. 2. Die hier in Klammern gesetzten Worte des lateinischen Textes erklärt Riemann mit einer recht allgemein gehaltenen Wendung: »Warnung vor gleichförmigen Rhythmen«.

3) »qui cantum faciunt«.

4) resp. der Tonverzierungen über einzelnen Textsilben und der Tongruppen zu ganzen Textabschnitten.

Denn nicht gering ist die Ähnlichkeit zwischen Metren und Gesängen, da sowohl die Neumen an Stelle der Versfüße treten, als die Distinctionen an Stelle der Verse .... Ebenso (muss darauf geachtet werden), dass die »partes« und distinctiones« der Neumen und Worte zu gleicher Zeit zu Ende kommen und man nicht lang auf irgend welchen kurzen oder kurz auf einigen langen Silben aushalte, weil dies melodische Undinge erzeugt«. —

Item, ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia obscoenitatem (absonitatem) parit [1]).

Schon danach hahen wir es jedenfalls im kirchlichen Gesang, im eigentlichen cantus planus des 11. Jahrh., bisweilen mit Melodien zu thun, die zum mindesten strenger gegliederten sehr ähnlich sehen. Ja, bei mehrfacher Interpretationsmöglichkeit im Einzelnen steht doch soviel fest: nach Guido kamen metrische Texte auch im Gesang zu ihrem Recht.

Und dies wäre nur dann in stark beschränktem Grade der Fall, wenn die sämmtlichen Äußerungen über die »*musica metrica*« bei den Theoretikern streng genommen nicht die Musiktheorie, sondern lediglich die Metrik beträfen. Die Auseinandersetzungen Guido's lassen ein Übertragen von Begriffen aus dem letzteren Gebiet auf das erstere in einem nicht völlig wörtlichen Sinne möglich erscheinen. Auch »*metra canere*« bei Guido könnte vielleicht dementsprechend vom einfachen Recitieren der Metren gesagt sein. Dagegen deuten die »*superfluae neumae*« doch entschieden auf Gesang. Man denke nur an den Anfang des XV. Kapitels im Mikrolog, welchen wir noch in etwas anderm Zusammenhang werden zu behandeln haben [2]).

---

1) G., Scr. II S. 16 Sp. 2 — S. 17 Sp. 1. — Riemann hat die Worte: »rationabilis discretio — perdulcis Ambrosii« in Sperrschrift gedruckt (S. 197, 198) und bemerkt dazu in Klammern: »Man achte auf die wiederholte Berufung auf Ambrosius. Wieviel Ambrosianisches das gregorianische Antiphonar enthält, wissen wir nicht .... Vielleicht ist der nimmer aufzufindende Unterschied des gregorianischen und ambrosianischen K.-Gesangs gar keiner (in Anm. steht, was Kiesewetter 1838 gemeint hat, nämlich, dass der ambrosianische Gesang ‚allzuzuversichtlich' mit dem Prädikat eines rhythmischen bezeichnet worden sei) und die Vernichtung des ambrosianischen Rituals bezog sich nur auf die Menge der von A. selbst mit Vorliebe gepflegten Hymnen« (!) — Das genügt für unsere Zwecke und einen Unterschied gäbe schon ein derartiges Verfahren an die Hand.

2) s. u. Drittes Kapitel: Bedeutung der Notenschr. etc.

§ 6.

Aribo Scholasticus, den wir bereits als Commentator von Guido erwähnt haben[1]), äußert sich selbst in ähnlichem Sinne weiter unten: . . . .

»(Jetzt genügt es allein), dass . . . nach Art der Verse die Distinctionen gleichmäßig seien. So wie wir es in wohlgeformten Gesängen finden, die wir ‚metrisch‘ nennen können« —

(Nunc tantum sufficit) . . . ut more versuum distinctiones aequales sint. Sicut in bene procuratis cantibus invenimus, quos metricos dicere possumus[2]).

Hier ist entschieden nur der Text eines bildlich gesprochen (im rein liturgischen Stil) sogenannten metrischen Gesanges gegeben[3]).

§ 7.

Ein weiterer, ungefähr gleichzeitig mit Aribo lebender Theoretiker, Berno, findet es indessen ganz selbstverständlich, daß, wie beim Versmaß, so auch bei der Musik nach Längen und Kürzen gemessen und dementsprechend betont werde:

»Wie daher im Metrum der Vers durch eine bestimmte Messung der Versfüße zusammengewoben wird, so wird durch eine passende und wohlklingende Verbindung kurzer und langer Töne ein Gesang komponiert« —

Idcirco, ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus[4]).

---

1) In: »Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias« vgl. G., Scr. II S. 215 Sp. 2.

2) G. Scr. II S. 227 Sp. 1.

3) Er lautet in ungefähr gleiche Perioden zergliedert:

I Non vos relinquam orphanos alla (alleluja) } Joh. 14, 8.
II Vado et veniam ad vos alla }
III Et gaudebit cor vestrum alla Joh. 16, 22.

Nur bei völliger Ignorierung sämmtlicher (3) Elisionen würde man in I und II zu dem Schema gelangen: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ||

Bei III ergäbe sich dann: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ||

Verfährt man im I und II dagen inconsequent, so kommt das Schema von III zum Vorschein nämlich: I – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

II – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

III – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

NB. ⁀ bedeutet: Elision; ⌐¬ Übergehen der Elision. In II würde dadurch allerdings der Sinn der Verbalform »veniam« deutlicher; und in mittelalterlicher Poesie sind derartige Willkürlichkeiten nichts Unerhörtes; allein hier handelt es sich, wie gesagt, nur um rein liturgischen (Evangelien-)Text.

4) G., Scr. II S. 77 Sp. 2 und weiter heißt es dort: At si verso ordine

§ 8.

Der sich als Musiktheoretiker JOHANNES COTTO nennende Schriftsteller vermag uns nur in sofern einen Dienst zu leisten, als er aufmerksam macht auf

»der Ähnlichkeit wegen sogenannte metrische Gesänge, weil sie nach Art der Metren nach bestimmten Gesetzen gemessen werden«. Als Beispiel nennt er die Ambrosianischen Gesänge. —

..... (cantus autem hujusmodi musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur). Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur (ut sunt Ambrosiani)[1].

Die Gesetze, an welche Johannes Cotto denkt, scheinen aber diesmal eher sich auf gut korrespondierende Tonintervalle zu beziehen. Dies legt das von ihm gegebene musikalisch-liturgische Fragment und seine Erläuterung nahe. Um so auffälliger ist es für uns, dass auch in solchem Zusammenhang die ambrosianischen Gesänge als Muster erwähnt werden.

Unter allen Umständen sind die Notizen dieses Theoretikers geeignet, uns zu warnen vor übereiltem Haschen nach »Beweisen« für das Vorhandensein wirklich metrischer Musik im Mittelalter.

§ 9.

Was wir bei ENGELBERT VON ADMONT lesen, zeugt aber doch, abgesehen von allen abstrakt theoretischen Erwägungen, mindestens so lebhaft als sie, für die Existenz einer *musica metrica*.

Er erklärt:

»Der metrische Modus ist derjenige der Histrionen (Schauspieler), welche zu unserer Zeit Sänger genannt werden — vor Alters hiessen sie Dichter —; sie sind es, die nur rhythmische oder metrische Gesänge zu dichten und zu komponieren pflegen, um Sitten zu tadeln oder zu lehren; oder um die

Metricus enim modus est histrionum, qui vocantur cantores nostro tempore, et antiquitus dicebantur poetae, qui per solum usum rhythmicos vel metricos cantus ad arguendum vel instruendum mores, vel ad movendum animos et affectus ad

.... quis in secundae conjugationis verbo acuto accentu in antepenultima pronuntiat, ita: dócete .... omnino ipsa auditus novitate tabescit: sic in cantilena etc.

1) G. Scr. II S. 255 Sp. 2 und S. 256 Sp. 1.

Gemüter zu bewegen und die Affekte zu Freude oder Trauer zu stimmen« —	delectationem vel tristitiam fingunt et componunt[1]).

Mag auch mit diesen Worten eine ziemliche Verachtung gegenüber dem weltlich-volkstümlichen Wesen des *modus metricus* kundgegeben werden, so ist es doch deshalb für uns keineswegs von geringerem Werte, dass er mit solchen Ausdrücken charakterisiert wird. — Die »Histrionen« scheinen überhaupt im Kultus der mittelalterlichen Kirche jeweilen ihre musikalische Kunst eingebürgert zu haben, wie das noch folgende Quellencitate bei Gerbert nahe legen:

»damnatum ... in CONCILIO TURONENSI III (anno 813): »*Ab omnibus quaecunque ad aurium et ad oculorum pertinent illecebras, unde vigor animi emolliri posse credatur .... Dei sacerdotes abstinere debent; quia per aurium oculorumque illecebras vitiorum turba ad animam ingredi solet. Histrionum quoque turpium, et obscoenorum insolentias jocorum, et ipsi animo effugere, ceterisque sacerdotibus effugienda praedicare debent*«[2]). —

»BONIFACIO VIII damnantur etiam sexto Decretal. lib. III. Tit. I. c. un. (1298) de vita et honestate clericorum, *clerici, qui clericalis ordinis dignitati non modicum detrahentes, seu joculatores, seu goliardos* [*se*] *faciunt, aut bufones*«[3]).

AELREDUS (»coaevus Joh. Salisberiensis« also saec. XII). »*Videas aliquando hominem aperto ore, quasi intercluso halitu exspirare, non cantare, ac ridiculosa quadam vocis interceptione quasi minitari silentium, nunc agones morientium, vel extasin patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitatur, torquentur labia, rotant oculi, ludunt humeri, et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet. Et haec ridiculosa displosio vocatur religio, et ubi haec frequentius agitantur, ibi Deo honorabilius serviri clamatur*«[4]). —

»JOHANNES AEGIDII scriptor saec. XIII ... de organo agens ....«: *et hoc solo .. musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum, ejectis aliis communiter instrumentis*[5]).

»Graviori, severiorique pro merito stringuntur censura in CONCILIO EYSTETTENSI anni 1354.« *Clerici, qui clericalis ordinis*

---

1) G., Scr. II, S. 289 Sp. 1. »De tribus modis docendi et discendi musicam.«
2) G., De cantu II, S. 76.
3) l. c. S. 81.
4) l. c. S. 96.
5) l. c. S. 99 cf. G. Scr. II S. 388 Sp. 2.

dignitati non modicum detrahentes, se jocolatores, seu histriones faciunt in publicis spectaculis per instrumenta musicalia, vel per quemcumque alium modum exquisitum spectaculum suorum corporum in publico faciant; si per duos menses artem illam ignominiosam exercuerint, ut praedicitur, ab ingressu ecclesiae, et a Divinis noverint se suspensos[1]).

»Concilium Senonense anno 1528 cum festo fatuorum aut innocentium prohibet praeterea speciatim«:

Ne histriones aut mimi intrent ecclesiam ad pulsandum tympano, cithara, aut alio instrumento musicali: neque in ecclesia, aut juxta ecclesiam suis pulsent instrumentis[2]).

Der Einfluss der »Histrionen« auf die kultische Musik ward also immer wieder im Mittelalter einer Censur unterworfen, weil er etwas dem gottesdienstlichen Gesang Fremdartiges und allzu Weltliches sei. Offenbar nicht nur Anstößiges im Texte der betreffenden Lieder, sondern gerade die rhythmisch gewiss fester gegliederte (Instrumental-)Musik war verpönt und ließ sich dennoch durch keine Machtsprüche ganz beseitigen.

Drittes Kapitel.

Bedeutung der Notenschrift. Anwendung von Taktarten.

Als einziges vollständig sicheres Resultat ergiebt sich eigentlich aus dem Vorhergehenden: dass eine *musica metrica* schon vor der Mensuralmusik[3]) und gewiss auch gleichzeitig mit derselben existierte. Doch würden wir Hinweise auf ihre besondere Ausgestaltung sehr wohl gebrauchen können. Und zwar müssten sie sich beziehen:

1. auf die Bedeutung der Notenschrift, speciell der ligierten Noten;
2) auf die hier etwa in Anwendung kommenden Taktarten (wobei wir immerhin von dem Begriff des durchweg strengen Taktes abstrahieren).

Viel wird uns zwar auch in diesem Falle nicht geboten, aber doch Etwas.

---

1) l. c. S. 102 vgl. S. 114 Anm. 3.

2) l. c. S. 235.

3) Nach Jacobsthal's Untersuchungen wissen wir bestimmt von Anfängen derselben erst seit dem 12. Jahrhundert. Vgl. Teil I Kapitel 3. § 2 (S. 43.)

Abschnitt 1.

§ 1.

Remigius Altisiodorensis giebt uns in Bezug auf ligierte Noten einen Wink, der durch die Erläuterung späterer Theoretiker noch bedeutungsvoller wird. Er redet von dem *spissum genus* und erklärt es als

»eine gewisse Eigenschaft der Zusammensetzung dreier Klänge, d. h. wenn drei Töne zugleich verbunden werden« —

(Spissum vero, scilicet genus, dicitur) quaedam qualitas trium sonorum compositiva, id est, cum tres toni simul jun) guntur [1]).

Freilich erfahren wir hierbei über einen genaueren Notenwert einzelner Notengruppen nichts; dagegen scheinen ihm die *spissae* besonders als eine Art von Triolen (= Verzierung) bekannt gewesen zu sein, über einer Silbe in gleicher Richtung fortlaufend und verbunden. Allerdings könnte möglicherweise hier auch die Erklärung gegeben werden, dass das Wort *spissus* sich auf Intervallenverhältnisse bezieht. Remigius sagt nämlich in Anlehnung an die griechische Musiktheorie:

»*Diastemata spissa* sind diejenigen (sc. Intervalle), welche in *dieses*, d. h. viertelstonweise (unter sich) verbunden werden« —

Spissa sunt, quae per dieses, id est, per quartas partes colliguntur [2]).

So übersetzt, würde das *spissum genus trium sonorum* die drei Viertelstöne bezeichnen, die von einem Ganzton bis zum nächsten eingeschoben werden können.

Doch, wie dem auch sei, jedenfalls ist *spissus* die Nomenclatur für ein nahes Aneinandergerücktsein der Töne und es wird später noch einleuchtender werden, dass hier ein terminus technicus für den Rhythmus vorliegt.

§ 2.

In Kapitel XV. des Guidonischen Mikrologs ist ausdrücklich über die Ausführungen der »*partes*« und »*distinctiones*« gesagt:

---

1) G., Scr. I, S. 71 Sp. 2 u. 72 Sp. 1 s. u. das Wort »spissus« bei Walter Odington etc.

2) G., Scr. I, S. 73 Sp. 2.

»Über sie ist Folgendes zu bemerken, dass die ganze *pars* sowohl gedrängt notiert, als auch (dementsprechend rasch) gesungen werden muss (*exprimenda est*); eine Silbe (im Innern der Phrase) nämlich rascher, ein *tenor* dagegen, d. h. der Halt auf der letzten Wortsilbe der *pars, distinctio*), der auf der Silbe in der) »*pars*« etwas gedehnter, sehr lange in der »*distinctio*« ist, bildet das Kennzeichen in diesen Absätzen« —

De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius, tenor vero, id est, mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit[1]).

Wichtig ist uns Guido's gelegentliche Äußerung über den Sinn des »gedrängt Notierens« für die Gesangspraxis überhaupt.

Ferner lehrt er:

»Auf das Sorgfältigste möge man auf eine derartige Verteilung der Neumen achten, dass, wenn Neumen sei es durch Repercussion (Wiederschlag?) desselben Tones, sei es durch Verbindung von zwei oder mehr Tönen entstehen, dennoch dieselben immer entweder in der Zahl der Töne oder im tonalen Verhältnis mit einander in Beziehung stehen (sich gegenseitig entsprechen)« —

ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum neumae alterutrum conferantur[2]).

Aribo hat hierfür folgende Explication:

»‚*aut in numero vocum*‘, hat, wie ich glaube, diesen Sinn: Die Zahl der Töne selbst steht

hunc, ut arbitror habet intellectum. Ipse vocum numerus invicem est conferendus, ut

---

1) Cf. den Text auch bei Riemann S. 192. Es folgt unmittelbar: sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur (s. o. S. 108). Was unmittelbar voran steht, holen wir hier wenigstens im Grundtext nach: Igitur, quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes, ac versus, ita et in harmonia (im mittelalterlichen Sinn: = harmonisches Verhältnis einzelner sich folgender Töne: Melodie) sunt phtongi, id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est partem constituunt cantilenae (S. 14 Sp. 2).

2) G., Scr. II, S. 15 Sp. 1 u. 2 (oben).

in wechselseitiger Beziehung, sodass bald gleichviel gleichvielen, bald doppelte und dreifache einfachen Neumen und andrerseits (solche) im Verhältnis von 2 : 3 (der Quinte) oder von 3 : 4 (der Quarte) sich entsprechen (= sich dass Gleichgewicht halten)« —

neumae nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia respondeant[1]).

§ 3.

Desselben Theoretikers Erörterung »De varia oppositione neumarum« bestätigt natürlich seine »Utilis expositio« der guidonischen »dunklen Sentenz«. Sie lautet:

»Bisweilen sind *saltatrix* gegen *saltatrix*, *spissa* gegen *spissa*, vierfache (Tonverzierung) gegen vierfache und so die übrigen gleichartigen (Tonverzierungen) zusammenzustellen; bisweilen ist abzuwechseln, wie z. B. *spissa* gegen *saltatrix*, oder gegen vier- und dreifache (Tonverzierung) gesetzt werden kann, oder auch eine *spissa* mit Quintenschritt gegen eine solche mit Quartenschritt« —

Interdum saltatrix contra saltatricem, spissa contra spissam, quaternaria contra quaternariam et caeterae aequivocales sunt constituendae, interdum variandae, ut spissa contra saltatricem, vel quaternariam vel ternariam opponatur, vel spissa diapente contra diatessaron etc.[2])

Ja, noch unverkennbarer äußert Aribo seine Meinung über die Frage, die uns beschäftigt, weiter unten:

,*Tenor*' heißt das Aushalten des Tones, welches gleichmäßig ist, wenn vier Tönen vergleichsweise zwei gegenübergestellt werden, so dass sie (nämlich) um soviel, als die Zahl der zwei kleiner ist, länger ausgehalten werden« —

Tenor dicitur mora vocis qui in aequis est, si quatuor vocibus duae comparantur, ut quantum sit numerus duarum minor tantum earum mora sit major[3])

1) G., Scr. II, S. 216 Sp. 1. Folgt Beispiel.

2) G., Scr. II, S. 213 Sp. 1. Cf. Riemann S. 199; auch schon S. 138, 139: »Die Neumen nach Aribo«.

3) G., Scr. II, S. 227 Sp. 1: »De opportunitate modulandi« cf. Riemann S. 192.

Ist es danach nicht am einfachsten, für eine von den vier Noten den halben Wert einer der zwei Noten anzunehmen? Auch bedenke man: es handelt sich hier noch nicht einmal um die *musica metrica*[1])! —

Wir werden uns, auf derartige Aussagen gestützt, zu noch weiteren Konsequenzen locken lassen, als Riemann, der folgendermaßen reflektiert:

»Aribo's Auseinandersetzung ist durchaus nur im Zusammenhang mit Guido's Kap. XV des Mikrologes zu verstehen, dessen Sinn Engelbert von Admont knapp in die Worte fasst, dass wenn auf der einen Seite mehr Töne sind, dafür die andere längere rhythmische Werte aufweist, oder umgekehrt, wenn auf der einen Seite weniger Töne sind, dafür die der andern desto schneller einander folgen« etc[2]) Aus äußeren und inneren Gründen brauchen wir also den ebengenannten Theoretiker nicht mehr besonders anzuführen[3]). Dagegen haben wir früher auf eine weiter unten folgende nähere Erläuterung der *spissae* hingewiesen, speciell was ihren rhythmischen Wert anbelange[4]).

§ 4.

Dass die *spissae* rasche (Durchgangs-)Noten sein müssen, lehrt nun der Gebrauch des Wortes *spissus* bei Walter Odington:

»Seltene aber und zögernde (Bewegungen) bringen tiefe Töne hervor; dichte (d. h. gedrängte) und rasche — hohe«	Rari autem et tardi (sc. motus) graves efficiunt sonos; spissi et celeres, acutos[5].)

---

1) An diese wichtige Notiz schließt sich eine interessante über die Romanusbuchstaben c, m, t und dann folgt: Nunc tantum sufficit . . . ut more versuum distinctiones aequales sint s. Kap. II § 6 (S. 111).

2) S. 200.

3) Riemann giebt in diesem Fall, entgegen seiner Gewohnheit, keinen Hinweis auf Gerb., Scr. II. Doch hat er wohl folgende Stelle in den daselbst gesammelten Schriften Engelbert's gemeint: In G., Scr. II S. 368 Sp. 1 (im zweitletzten Kap., welches behandelt: »Quare dicantur distinctiones majores et minores«) steht der Passus: . . . Unde dicit Guido quod in cantu regulari in distinctionibus mora vocis debet protendi secundum proportionem vocum ad invicem, quae cadunt in unam distinctionem, ita scilicet, quod si in una consonantia cadunt IIII voces vel V, in unam distinctionem et pausam conterminatae in alia vero duae vel tres tantum, majori numero respondebit major mora distinctionis, et minori minor; et hoc pulcherrime fiet, si proportio morarum respondebit proportioni numeri vocum (zu ergänzen ist z. B. bei »majori numero respondit«: — in altera distinctione). Vgl. Aribo's Erklärung der »morula« als »silentium« (Kapitel II § 5, (S. 109).

4) Vgl. § 1 (S. 116).

5) C. Scr. I S. 193 Sp. 2. Cf. G. Scr. II S. 290 Sp. 2 (Engelbert von Admont)

Ist auch hier von der physikalisch-akustischen Erzeugung verschiedener Töne die Rede, so bleibt doch ebenso für unsern Fall »gedrängt« gleichbedeutend mit »rasch« (es ist ja sogar mit dem gutlateinischen »celer« zusammengestellt [1])).

Also sind die ligierten Noten, welche *spissae* heißen, jede für sich kurz.

§ 5.

Etwas ausführlicher muss uns eine Definition beschäftigen, welche von Franco von Köln ausgeht und in der »Practica musice« des Franchinus Gafor späterhin wieder aufgenommen worden ist.

Bellermann [2]) und Jacobsthal [3]) und gerade der letztgenannte Gelehrte knüpft daran eine Bemerkung, die uns stutzig machen könnte, dennoch aber eine Annahme zu unsern Gunsten nicht zu einem Ding der Unmöglichkeit stempelt. In Bellermanns Übersetzung lautet die Stelle:

»Die Proprietas ist aber nach Franco die den Ligaturanfängen von den ersten Erfindern im *cantus planus* gegebene Bedeutung (*constitutio et positio principii ligaturarum i. c. pl.*). Daher hat jede Ligatur im *cantus planus* nur die *proprietas* schlechthin.

Die Ligatur *sine proprietate* und die *cum opposita proprietate* kommen aber nirgends den Noten des *cantus planus* zu, weil dieselben wesentlich verschieden von der Ligatur *cum proprietate* die Figuren dem Namen und dem Werte nach verändern, was beim *cantus planus* niemals vorkommen kann (*quod in cantu plano nullatenus admittitur*), da die Musiker den Noten desselben eine gleiche Zeitdauer beigelegt haben (*aequa temporis mensurā disposuerunt*)«. Jacobsthal folgert daraus [4]):

De generatione sonorum et vocum gravium et acutarum (Cap. V): motus igitur tardus et rarus in percussione aeris (!) generat sonum gravem. Motus vero velox et spissus generat sonum acutum. Und dieselbe Ausdrucksweise steht nochmals: De multiplicatione sonorum (Cap. VI).

1) Der Wortsinn hat offenbar gewechselt cf. Georges Handwörterbuch: spissus = dicht; nur langsam, mühsam vorwärtskommend; langsam. Aber Du Cange VII (1886) Glossarium mediae et infimae latinitatis S. 559 Sp. 1: spissus = frequens.

2) Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrh. Berlin 1858; S. 11 u. 12.

3) Die Mensuralnotenschrift etc. (Titel s. o. im ersten Teil S. 43).

4) S. 15: Est (autem) proprietas secundum Franchonem ordinata constitutio et positio principiis ligaturarum in cantu plano a primis auctoribus attributa. Quare omnis in cantu plano ligatura solam proprietatem possidet. Sine proprietate autem ligatura et cum opposita proprietate notulis cantus plani nusquam conveniunt: quippe quae essentialiter a ligatura cum proprie-

»Es leuchtet aus dieser Stelle .... ein, dass die Ligatur bereits in der Notierungsart des *cantus planus* ihre Vorbilder gehabt hat. Dort waren alle Noten gleichmäßig lang und wenn man die Form der Ligatur in die Mensuralnotation herübergenommen hat, so geschah dies wahrscheinlich in der ersten Zeit ebenfalls in der Art, dass man den verbundenen Noten, so wie die Gestalt, auch den Wert der Brevis gab« (⊫).

Diese rhythmische Wertbestimmung geht uns zwar, als auf die frühesten Mensuralligaturen bezüglich, nicht direkt an (auch ist sie als »wahrscheinlich« supponiert), allein interessant ist uns die keineswegs aus der Luft gegriffene Jacobsthalische Hypothese vom Zusammenhang der Ligaturen in den beiden Gesangsgattungen doch sehr[1]).

Für jetzt nur noch Einiges über die *proprietas* und die gleichmäßigen Längen der Noten im *cantus planus*.

Bellermann (a) und Jacobsthal (b), beide geben auch die Äußerung des Franco selbst über die *proprietas*[2]) wieder und übersetzen:

a. »Die Proprietas ist die der ersten Erfindung entsprechende Note, wie sie dem Ligaturanfange vom *c. pl.* gegeben worden ist«.

b. »Die Proprietas ist das Zeichen, welches der Anfangsnote der Ligatur bei dem ersten Ursprung derselben von der *musica plana* gegeben worden ist«.

Also handelt es sich, nach b. besonders klar um die erste Note der Ligatur. Nun bedeutet in der Mensuralmusik, allgemein ausgedrückt, *cum proprietate* — »mit dem ursprünglichen Notenwert«; *sine proprietate* — »mit vergrößertem Notenwert«; *cum opposita proprietate* — »mit verkleinertem Notenwert«.

Demnach besitzt die Anfangsnote einer Ligatur der *musica plana* entweder den Wert einer Einzelnote, oder denjenigen, den auch die übrigen Noten der Ligatur gleichmäßig be-

---

tate differentes, figuras et nomine et quantitate diversas efficiunt, quod in cantu plano nullatenus admittitur, cujus notulas aequa temporis mensura musici disposuerunt.

1) Vgl. Erster Teil, drittes Kap. § 2 (S. 43).

2) Bellermann S. 11: Jacobsthal S. 14: proprietas est nota primariae inventionis ligaturae a plana musica data in principio illius. — Cf. Coussem Scr. I, S. 124 Sp. 1 u. 2.

Wahrscheinlich ist aber dem Sinne nach: »inventionis« = intentionis« (Intonation) vgl. auch Coussem., Histoire de l'harmonie au M. A. S. 278_{23}. (in: »Quaedam de arte discantandi«) Est enim propr. nota primariae intentionis a plana musica data vel inventa, übersetzt: »... la note de première intonation« ... (Übersetzung der Worte des Anonymus VI) und Jacobsthal, S. 15 oben.

sitzen. Steht uns einstweilen soviel fest, dass schon im rein liturgischen Gesang des *cantus planus* verschiedenartige Notenwerte, gerade für die gebundenen Noten, existierten, so kann uns die Erklärung des Francinus Gafor nur dahin bestärken: dass sie in den einzelnen Notengruppen gleichmäßig verteilt waren. Die Anfangsnote würde dann entweder unbestimmt etwas länger ausgehalten oder ihre »*proprietas*« wäre freier zu verstehen, als eben nicht von dem Werte der übrigen Ligaturnoten verschieden. Für die Melodie bei gewissen metrischen Texten darf man wohl an eine einfache stärkere Betonung der ersten Note (in der betreffenden Ligatur) denken, ohne allzustark gegen die soeben beleuchtete Theorie zu verstoßen; daraus ergäbe sich von selbst leicht ein leises und dennoch nicht allzustörendes Zögern beim Singen derselben.

Zudem ist es doch unbestreitbar, dass der terminus technicus *proprietas*, von den Mensuralisten gebildet, nur eine relative Giltigkeit für die *musica plana* haben kann. Was hätten sonst die Definitionen z. B. eines Guido für einen Sinn[1]). ?

§ 6.

Johannes de Muris schreibt zwar in seinem »speculum musicae« dem *cantus planus* auch keine bestimmte Zeitmessung zu[2]), aber doch (mit Berufung auf Guido) weiß auch er von langsamer und rascher vorgetragenen Tönen: »und dies kann zum *cantus planus* gehören«. Ja, er behauptet frischweg:

»wer also den *cantus planus* nicht kennt, bemüht sich vergebens um den Mensuralgesang«[3]) —

Et hec ad cantum pertinere potest planum .... etc. Qui igitur cantum ignorat planum, frustra tendit ad mensuratum.

Dem entsprechend steht in seinem Liber septimus, Cap. II:

»Der Mensuralgesang ist die passende Verbindung von verschiedenen gleichen und ungleichen Tönen, welche in einem (bestimmten) Zeitmaß vorgetragen werden. Darin stimmt der

Cantus mensurabilis est vocum distinctarum equalium vel inequalium sub aliqua temporis mensura simul prolatarum conveniens conjunctio. Convenit cantus mensurabilis cum

1) Vgl. nur sein »compresse notandum et exprimendum« gegenüber der ziemlich gedankenlosen Vorstellung von einem absoluten Gleichwert aller Noten im cantus planus.

2) C., Scr. II, S. 303 Sp. 1.

3) l. c. Sp. 2.

Mensuralgesang mit dem *cantus planus* überein, weil beide eine passende Verbindung verschiedener gleicher und ungleicher Töne verlangen; es ist nämlich der Gesang (überhaupt) gleichsam das (gemeinsame) Geschlecht von *cantus planus* und *mensuratus*. Aber der Mensuralgesang fügt etwas über den *cantus planus* hinaus dazu, nämlich, dass seine Stimmen (Töne) deutlich unterschieden zugleich vorgetragen werden« —

plano, quia uterque requirit vocum distinctarum equalium vel inequalium conjunctionem convenientem; est enim cantus quasi genus ad planum et mensuratum. Sed mensurabilis cantus aliquid addit super planum, scil. quod voces ejus distincte simul proferantur etc. [1]).

Daraus geht als neugewonnenes Element ziemlich zweifellos hervor, dass Johannes de Muris namentlich gern an die polyphone Musik dachte, wenn er den »*cantus mensurabilis*« dem »*cantus planus*« gegenüberstellte.

§ 7.

Vielleicht erhält diese Vermutung noch mehr Wahrscheinlichkeit durch JOHANNES TINCTORIS.

Eine seiner »Diffinitiones terminorum musicalium« teilt den *cantus* ein in: *simplex* und *compositus*; den *cantus simplex* wieder in: *c. planus* und *c. figuratus*.

Speciell die Definition des letzteren lautet:

»Der *cantus simplex figuratus* ist derjenige, welcher mit Notenfiguren (Notenverzierungen) von bestimmtem Zeitwert einfach (einstimmig) ausgeführt wird« —

Cantus simplex figuratus est qui figuris notarum certi valoris simpliciter efficitur [2]).

Nun sehe man sich nur einmal die Notenbeispiele bei Bellermann ein wenig an und man wird ohne große Gedankensprünge zu der Anschauung kommen, dass die eigentliche sogenannte Mensuralmusik ihre künstlichen und erkünstelten Reize fast nur im mehrstimmigen Gesang (im *cantus compositus*) ent-

---

1) C., Scr. II, S. 385 Sp. 2.

2) C., Scr. IV, S. 179 Sp. 2: Cap. III der Diffinitiones. Spitta sagt in seinem Colleg über »musikalische Formenlehre«: »Im 17. und 18. Jahrh. konnten die polyphonen Vokalformen als der Typus der Figuralmusik angesehen werden.«

falten konnte. Diese Hypothese würde also für den *cantus simplex figuratus* eine Art von Zwischenstufe zwischen dem *cantus planus* und dem *cantus compositus* ergeben.

§ 8.

Zum Schlusse dieses Abschnittes sollen nochmals die eigenen Worte des JOHANNES DE MURIS den leider (und glücklicherweise) oft vorhandenen Widerspruch zwischen Theorie und Praxis im Allgemeinen berühren:

»Die Notationsart für den Mensuralgesang und den *cantus planus*, so meint er, ist eine verschiedene d. h. der Mensuralgesang möge die Quadratnoten gebrauchen. Daher verfehlen sich Diejenigen, welche die *cantus planos* auf die gleiche Weise notieren, wie die Mensuralgesänge« —

Alius enim est notandi modus in cantu mensurato et in plano, licet cantus mensuratus notis utatur quadratis. Unde deficiunt qui cantus planos illo modo notant sicut mensuratos[1]).

Ein derartiger »Fehler« ist aber, wie zahlreiche Handschriften beweisen, alltäglich. Was liegt nun wohl für ein Gedanke diesem Tadel zu Grunde?

Antwort: dass gerade die Ligaturzeichen sich bei Verwendung der Quadratnotenschrift im *cantus planus* und im Mensuralgesang oft zum Verwechseln ähnlich sehen, indessen — verschiedene Bedeutung haben! Das ist sicher die nächstliegende Erklärung. Die Neumen in ihrer Verdichtung zur »deutschen« Nagel- oder Choralnotenschrift sind besonders typisch für den *cantus planus* und seine nächsten Abarten, die Hymnen und Sequenzen.

Der oben (S. 90, Anm. 1) erwähnte St. Gallercodex z. B., ein Antiphonarium IV vocum (Cod. 548), zeichnet die Melodie *Ave vivens hostia* in deutschen Choralnoten auf, als Tenor (c. f.) eines in den übrigen Stimmen mensurierten und reich figurierten Gesanges, der im tempus imperfectum steht[2]).

Wenn die Mensuralmusik je länger desto ausgesprochener eine Vorliebe für den dreiteiligen Takt, z. T. aus recht dogmatischen Gründen, an den Tag legte[3]), so braucht man das Gleiche

1) C., Scr. II, S. 306 Sp. 1.

2) Vgl. noch die Ges. Ausg. der Werke von Heinrich Schütz für den in Choralnotentypen aufgezeichneten Lektionston des Evangelisten und die einstimmigen Gesänge in den Passionen.

3) Cf. Jacobsthal S. 38 und Riemann S. 206 Longa (autem) apud priores

für eine schon im Übrigen andersgeartete *musica metrica* keineswegs anzunehmen. Und Freiheit in der Wahl muss man hier um so eher vermuten, als ja die ebengenannte Gesangsmusik ihre Wurzeln einerseits im *cantus planus* direkt hat, andrerseits in dem natürlichen Sinn für das rhythmisch(-metrische) Element eines Verses, welches wird modificiert worden sein durch eine accentuierende Vortragsweise. Freilich ist in dieser Frage wohl besser Rat bei den Handschriften selbst zu holen.

§ 9.

So mag sich die Aussage des »Magister« FRANCO, die Mensuralmusik sei

»der mit langen und kurzen Noten gemessene Gesang« —	mensurabilis musica est cantus longis brevibusque mensuratus [1])

auf den dreiteiligen Takt beziehen.

Eine derartige Mensur, fährt er aber dann fort:

»wird im *cantus planus* nicht erwartet« —	Mensurabilis dico, quia in plana musica non attenditur talis mensura [2]).

§ 10.

In einem nicht viel früher als Odington's Schrift abgefassten TRACTATUS DE MUSICA (Bibl. Univ. catholicae Lovaniensis) finden sich freilich die verschiedenen Versmaße in folgender Weise durch Notenbeispiele erläutert [3]):

Der Trochaeus – ◡ durch: Clivis und Punkt : órbis,

» Anapäst ◡ ◡ – durch: 2 Virgae und Clivis : maculás,

organistas duo tantum habuit tempora, sic in metris; sed postea ad perfectionem dicitur, ut sit trium temporum ad similitudinem beatissime trinitatis que est summa perfectio etc., auf Grund von C. Scr. I, S. 235 Sp. 2 (Auszüge aus Walter Odington):

Ähnlich Franco cf. Bellermann (S. 4 Erster Abschnitt; vgl. C., Scr. I, S. 119 Sp. 1): (Longa) Perfecta dicitur, eo quod tribus temporibus mensuratur; est enim ternarius numerus intra numeros perfectissimus, pro eo, quod a summa trinitate, que vera est pura perfectio, nomen sumpsit.

1) C., Scr. I, S. 118 Sp. 1.

2) l. c.

3) C., Scr. II, S. 490 Sp. 2.

Der Dijambus ◡ – ◡ – durch: Virga, Pod. Virga, Clivis : lagúnculís,

» Dactylus – ◡ ◡ durch: Clivis, Virga, Punkt : áblue,

» Tribrachys ◡ ◡ ◡ durch: Punkt u. 2 Virgae : dómine etc.

Danach scheint es allerdings, dass hier für die Bestandteile der Ligaturen jeweilen der Wert der Einzelnoten angenommen ist.

Im Text wird indes gar nichts von der musikalischen Vortragsweise gesagt und man könnte sich dieselbe doch auch so denken: dass die Clives und Podati unserer Beispiele, die hier stets auf den metrischen Hauptsilben stehen, den Gesamtwert einer einzelnen Note besäßen und ihre erste Note durch Betonung hervorgehoben werden müsste.

Dadurch entstünde schon der Eindruck einer größeren d. h. gedehnteren und wichtigeren Tonfigur. Oder, man könnte rhythmisch etwa übersetzen:



Auf diese Weise wäre dann auch beim eben angenommenen Notenwerte die erste der gebundenen Noten ausdrücklich als besonders wichtig bezeichnet[1]).

---

1) Bei C., Scr. I, S. 211. 212 werden durch Walter Odington die verschiedenen Versmaße analysiert und der Vollständigkeit halber teilen wir wenigstens einen Abschnitt des lateinischen Textes hier mit. S. 211 Sp. 1 lautet in Übereinstimmung mit dem Tractatus: Rhythmus non est certo fine moderatus; sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit. Pedes sunt qui certis syllabarum temporibus insistunt. Et tempus quidem est mensura motus syllabe, ut cum solum pulsum habeat syllaba, dicatur longa et duorum temporum. .... Subjicio ergo tempora in numeris, et pro syllaba brevi superpono inferiorem partem circuli, sic: ◡, pro longa vero, tractum longum, sic: —
Et primo de illis pedibus quorum elevatio equalis est depositioni dicendum.

Es folgen: Spondaeus $\bar{\text{II}}$ $\bar{\text{II}}$; ... Dactylus $\bar{\text{II}}$ $\breve{\text{I}}$ $\breve{\text{I}}$ etc. ... S. 212 Sp. 2: ... omnes pedes quorum elevatio equalis est, depositioni, sunt ... melo aptissimi. Doch betreffen diese Definitionen die Metrik; für den Gesang brauchen nicht genau dieselben Regeln angewandt zu werden. (Auch nennt Walter keine Ligaturen des c. pl. an Stelle der longae.)

§ 11.

Riemann citiert ferner eine Stelle aus der »CANTUS DISPOSITIO VULGARIS« [1]), nämlich:

»Daher ist zu bemerken, dass alle Noten des *cantus planus* »*longae*« und zwar solche »*ultra mensuram*« sind, darum weil sie eine Messung von drei Zeitwerten enthalten« —

Propterea notandum, quod omnes note plane musice sunt longe et ultra mensuram, eo quod mensuram trium temporum continent [2]).

Hier wird also für eine dem *cantus planus* entnommene und in der Mensuralmusik (oder jedenfalls der mehrstimmigen Gesangsmusik) verwertete Melodie ein dreiteiliger Normalwert der Einzelnote angenommen.

§ 12.

Mehr Freiheit scheint nach JOHANNES TINCTORIS gestattet zu sein:

»Es trifft sich«, berichtet er, »dass über einen *cantus planus* ein Kontrapunkt gesetzt wird, wenn nach Belieben der Sänger irgend eine beliebige Note des *cantus planus* selbst durch eine Semibrevis der kleineren (zweiteiligen) oder größeren (dreiteiligen) Prolation ausgedrückt wird« —

Super cantum planum quidem contrapunctu fieri contingit, quando ad voluntatem canentium quaelibet ipsius plani cantus nota una semibrevis minoris prolationis aut majoris tenetur [3]).

Bei dieser Gelegenheit sei noch aufmerksam gemacht auf die allmälige Verschiebung des Begriffs: »*cantus planus*«. Im Zusammenhang mit der polyphonen Musik verliert er immer mehr sein ursprüngliches Wesen und deckt sich beinahe oder

---

1) Verwiesen wird auf Coussem., Hist. S. 247 und Scr. I 94. Die betreffenden Worte stehen Histoire de l'harmonie au M. A. S. 250 Sp. 1 und Scr. I S. 95 Sp. 1. — Jacobsthal, S. 9 gruppiert diese »Discantus positio vulgaris« zu den vorfranconischen Schriftstellern.

2) Cf. auch Jacobsthal S. 38 und die Anm. in Coussem., Hist. S. 250 Sp. 1. Il ne s'agit pas ici, comme le fait remarquer Jérôme de Moravie en marge du manuscrit, de plain-chant pur, mais de plain-chant soumis au déchant.

3) C., Scr. IV, S. 130 Sp. 2.

ganz mit dem späteren *cantus firmus*![1]) Doch sind wir hier bereits über die Grenze unseres Arbeitsgebietes geschritten.

In der That, wenn es sich fragt: wie war eine den metrischen Texten sich möglichst genau anpassende Gesangsmelodie bei regelmäßig strophischen Versen wohl gestaltet, insbesondere im Zeitraum von ca. 1300—1500 (1550)? — dann lassen uns die Theoretiker des Mittelalters zwar nicht völlig im Stich; allein sie geben ebensowenig eine im Einzelnen befriedigende Antwort. Und dies aus mehrfachen Gründen nicht.

Als die Musik im eigentlichsten Sinne des Wortes galt eben nur die *musica harmonica*. Ähnlich also, wie heutzutage (ob mit Recht?) das Hauptinteresse bei Kompositionen sich den möglichst reichen Harmonien und »Klangfarben« zuwendet, die schöne Linienführung, die wohlproportionierte Zeichnung aber erst hernach ins Auge gefasst wird; ähnlich beschäftigte die mittelalterlichen Theoretiker mit einer oft beinahe tötlichen Vorliebe die peinliche Abwägung der Intervallenunterschiede, illustriert durch kaum denkbare schematische Darstellungen; die Berechnung von physikalisch-akustischen Verhältnissen; die andächtige Betrachtung des Wesens der Kirchentonarten und ihrer besonders charakteristischen Anfangs-, Final- und sog. Repercussionstöne. Zweifelsohne ist dieses Feld mittelalterlicher Gelehrsamkeit in in seinem Werte nicht gleich Null. Wenn wir z. B. nur an die einfache und uns modernen Menschen selbstverständlich vorkommende Definition eines Engelbert von Admont und Walter Odington denken, dass von der Schwingungszahl die Höhe der Töne abhänge (s. o.), so kommt es uns zum Bewusstsein, dass wir nicht rettungslos in einem Wust von lauter unklaren oder doch unbeholfenen Ausdrücken ersticken müssen[2]).

---

1) Auf S. 134 Sp. 2 ist als Beispiel: «Lauda Sion« kontrapunktiert. Cf. auch Nisard: L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien 1890. Auf S. 282 ff. Auszug und Übersetzung aus einem Tractat des Hieronymus de Moravia. Allerdings finden sich darin Regeln über den cantus planus, die nicht zu unsern Gunsten zu sprechen scheinen, sofern es sich nämlich wirklich um den einstimmigen c. pl. handelt. Allein: wurden sie auf dem Gebiet (der metrischen) Hymnen und Sequenzen vom 14. Jahrh. an weiter beobachtet und galten sie hierfür auch? — Übrigens lautet die Überschrift: De modo faciendi novos ecclesiasticos et omnes alios firmos sive planos cantus. Es ist nur merkwürdig, dass die Randglosse bei: propterea notandum etc. (s. o.) lautet: hic autem loquitur de plano cantu cui subditur discantus: C. I 95 Sp. 1. Denn C. I 89 Sp. 1 heißt es gewiss richtiger: ... cantus .. firmus sive planus ... potest considerari dupliciter: .... secundo (2.) in quantum discantui subjicitur.

2) Vgl. das neueste Werk von Jakobsthal: »Die Chromat. Alteration im liturg. Gesang der abendländ. Kirche«. Berlin 1897, wonach sich wohl mancherorts in unsern Notenbeilagen zu der Untersuchung über den Rhythmus gregorianischer Melodien die richtigen Vorzeichnungen werden ergänzen lassen.

Indessen könnten noch weitere Gründe vorhanden sein, derentwegen die Rhythmik der *musica plana* so wenig Platz in den Untersuchungen der mittelalterlichen Fachleute beansprucht.

1. Die von der römischen Kirche gewünschte Einheitlichkeit gerade hierin durchzuführen, wollte nicht gelingen und die Schriftsteller, Mönche hielten mit ihrer Meinung oft zurück.

2. Das Durcheinander war so groß, dass schon deshalb andere wissenschaftliche Probleme für eine Bearbeitung bevorzugt wurden. — Der zeitweilige Verfall des Choralgesangs (*c. pl.*) im Mittelalter wird von Niemand bestritten werden. Selbstverständlich litten darunter auch seine nächsten Abkömmlinge, die (rhythmischen) metrischen Hymnen und Sequenzen. Es zeigt sich dies vielleicht u. a. in den fast durchweg allgemein gehaltenen Erklärungen über *musica rhythmica* und *metrica*; in dem nicht ganz scharf präzisierten Zusammenhang von Ambrosianischem Gesang mit der *musica metrica* des späteren Mittelalters — um nur zwei Dinge zu erwähnen.

Umgekehrt ist offenbar die Erinnerung wenigstens an eine schon an sich rhythmisch feiner gegliederte *musica plana* nie ganz erloschen, sondern durch Theoretiker vielleicht in Zeiten plumpster Geschmacklosigkeit immer wieder angefacht worden. Zudem wird man wohl zu dem Glauben berechtigt sein, dass speciell die Hymnen und Sequenzen mit metrischer Textunterlage Melodien besaßen, welche von den Verständigen und Gewandteren der priesterlichen Sänger je und je wieder rhythmisch vorgetragen wurden und zwar in einem Rhythmus, den das Metrum noch prägnanter gestaltete, als es die frei liturgischen Texte vermochten.

3. Endlich wird volkstümlichen musikalischen Ausdrucksmitteln freiwillig oder unfreiwillig von klerikaler Seite Bedeutung zugestanden, wiewohl nicht gerne und darum selten in den theoretischen Werken davon die Rede ist.

Dritter Teil.

Untersuchung von handschriftlichem Material.

EINLEITUNG.

Außer den weniger zahlreichen, nämlich mehrstimmigen Sätzen, ist in der Choralnotation officiell keine Rede von Zeichen, wie diejenigen der Mensuralnoten, die fest fixierte Werte repräsentieren.

Und doch stützen wir uns auf einige theoretische Äußerungen, sowie auf die Analyse gleicher oder paralleler Melodien, um ein einfaches Prinzip der Auflösung geltend zu machen[1].

Wenn wir uns erinnern an die Aussage Guido's:

pars compresse notanda et exprimenda (!) est, syllaba vero compressius —

oder an diejenige Aribo's:

tenor dicitur mora vocis, qui in aequis est, si quatuor vocibus duae comparantur, ut quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit major[2] —

dann gelangen wir dazu, den Notenwert ungefähr zu bestimmen nach der Notenzahl über einer jeden Silbe. Immerhin zunächst unter der Voraussetzung einer möglichst guten Accentuation, da wir es doch gerade mit der *musica metrica* zu thun haben.

Nehmen wir für die Einzelnote als Normalwert: 𝅗𝅥 an[3], so wird die Lösung der Ligaturen (und Konjunkturen) etwa folgende sein:

---

1) Parallele Melodien nennen wir z. B. zwei Melodien für denselben Hymnus; oder die verschiedenen Melodien der Sequenzverse, die metrisch gleich gebaut sind etc.

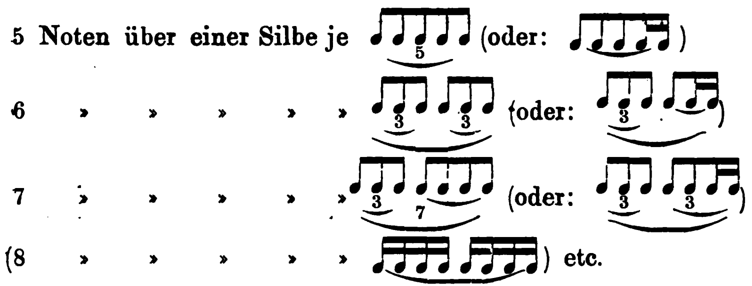
2) Vgl. Zweiter Teil, drittes Kapitel §§ 2 und 3.

3) Wir haben bald auch von andern Notenwerten für Punctum und Virga zu sprechen.

2 Noten über einer Silbe je

3 » » » » » (oder:)

4 » » » » »



Schon der Querstrich unter der vierfachen Ligatur mag die Grenze der sichersten Zeitwerte andeuten. Wenn Reihen von 8 oder vollends mehr Noten erscheinen (was in den uns vorliegenden Hymnen- und Sequenzmelodien kaum oder doch verhältnismäßig selten vorkommt), so wird es immer schwerer, die progressive Abstufung konsequent dafür zu behaupten und entsprechend in modernen Noten darzustellen. Immerhin wollen wir ja die Melodien nicht in die Zwangsjacke eines mechanischen Militärmarsches geschnürt wissen. Hiergegen sprächen eben die beinahe überladen scheinenden Quintolen, Sextolen, Septolen etc. Es sind Verschnörkelungen, deren Bestandteile zwar in etwas raschem Tempo gesungen werden dürfen, bei denen aber trotzdem Ritardando und Fermaten wohl denkbar sind als Anklänge an den frei liturgischen Stil[1]).

Im Allgemeinen ergeben sich, vorausgesetzt einen geraden, zweiteiligen Takt, für die Choralnoten, welche in gewissem Sinn mensuriert sind, am leichtesten bestimmte Regeln bei Versmaßen, wie das jambische und trochäische. Bei andern, wie das sapphische, genügt, um dieselben in Geltung zu erhalten, meistens ein gelegentlicher Taktwechsel.

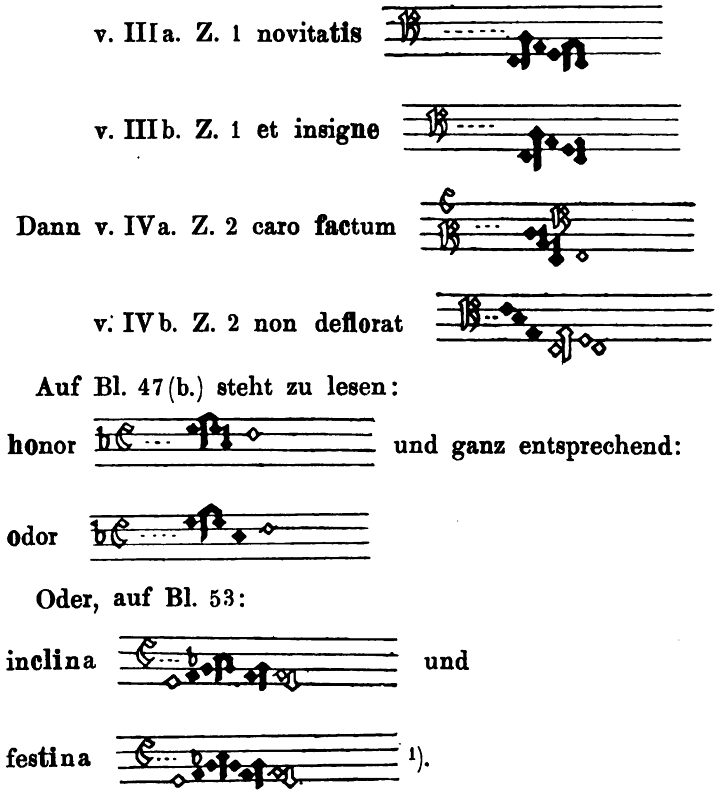
Abgesehen von solchen Eigentümlichkeiten spielen Unterschiede rein graphischer Natur auch in diesen mittelalterlichen Handschriften eine wesentliche Rolle.

Dass sie an einer Mensuration im oben genannten Sinne nichts ändern, mögen einige fragmentarisch vorausgeschickte Beispiele bestätigen. Zwar gehören dieselben einer (sauber geschrie-

1) Wir verweisen auf unsern Versuch, eine Art von Zwischenwert zwischen Achteln und Sechszehnteln in einzelnen Beispielen darzustellen. Ein entsprechender Modus gälte vielleicht schon für die »Quintolen« etc.

nen) Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, also dem ausgehenden Mittelalter, aber sie sind deshalb nicht weniger typisch zugleich für frühere Zeiten.

Cod. germ. (Mon.) 716 schreibt in der Sequenz: »*Missus Gabriel de celis*«, auf Bl. (35 und) 36:



Mit vollem Recht wird man also aus solchen Schreibvarianten keineswegs auf jedesmal veränderten Vortrag zu schließen brauchen.

Wohl aber aus den Versionsvarianten. Und mit diesen müssen wir uns vor Allem beschäftigen:

zuerst innerhalb derselben Hymnen und Sequenzen;

dann bei gleichen Hymnen und Sequenzen in parallelen Handschriften[2]);

---

1) Die hier nicht geschwärzten Noten stehen über den gewöhnlich gedruckten Wortsilben.

2) Es werden hier bisweilen auch Fragen berührt sein, die genau genommen im ersten Kapitel zur Sprache kommen müssten, sich aber in den ganzen Zusammenhang des zweiten ebensogut hineinfügen lassen.

endlich wird sich daran ganz von selbst eine Übersetzung von Melodien zu verschiedenen Versmaßen anschließen. Natürlich können wir aus dem reichen Material nur eine kleine Auswahl treffen.

Erstes Kapitel.

Korrespondierende Melodieteile in einzelnen Hymnen und Sequenzen.

§ 1.

»Christe du pist liecht und der tag«[1]).

Die Punktnote ist der Elementarbestandteil der sämtlichen Ligaturen und Konjunkturen in der Choralnotation. Dass sie aber schon an sich bei metrischen Hymnen- und Sequenztexten augenscheinlich mit variablem Werte bedacht d. h. alterierbar ist, sobald sie sich rhythmischen Freiheiten des Versmaßes anzuschmiegen hat, wird bald einleuchtend werden. Denn durch die Ersetzung einer langen Silbe mit zwei kurzen wird weder textlich noch musikalisch das Metrum erweitert.

In unserm Hymnus sind die einzigen Ligaturen (in Z. 1 auf der zweiten und dritten, in Z. 4 auf dritten Silbe), Podatus und Plica[2]). Sodann erscheint in v. I Z. 3 — aber nicht mehr in v. II und den folgenden an der entsprechenden Stelle[3]) — die Punktnote mit dem Anhängsel eines kommaförmigen Hakens[4]). In dieser Handschrift, wie auch in andern ungefähr gleichzeitigen Dokumenten, kann sie keine rhythmisch gewichtigen Veränderungen anzeigen wollen, sondern höchstens auf Fermaten oder kräftigere Hervorhebung der Silbe deuten. Ja, nicht einmal das immer, wie wir an späteren Beispielen besser sehen werden. Zudem fehlt der charakteristische Haken mancherorts, wo wir ihn vermuten sollten, und ob er ursprünglich das Zeichen für einen liquescierenden Ton ist, bleibt sich für den Rhythmus gewiss gleich. In dieser Hinsicht ist er jedenfalls überhaupt von keinem Belang in der einen oder andern Version. — Wir werden, schon

1) Cgm. 715 Bl. 106 ff. Cf. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied etc. II Nr. 563 S. 430. — Für die Notentypen vgl. Taf. XI.

2) S. die Zeichen auf S. 11 und 13.

3) Dieselben sind in dem genannten Münchner Manuskript alle mit Noten versehen.

4) S. das Zeichen auf S. 20, 65; 90, 91.

um das in der Übersetzung regelmäßig beobachtete Versmaß zu wahren, bei dem vorliegenden Hymnus notieren dürfen:

Z. 1. und

Z. 4.

Das Schluss-»Amen« besteht aus einer sechstönigen und einer zweitönigen, hier offenbar teilweise langsamen, Figur, etwa =



[1].

§ 2.

»Veni creator spiritus«[2].

Ist uns die deutsche Übersetzung von Hymnen- (und Sequenz-)Versen eine Gewähr für den liedmäßigen Vortrag auch ihrer Melodien, so geben uns die lateinischen Urtexte nicht weniger Anlass zu einer solchen Annahme. Ohne dieselbe entstünden im vorliegenden Pfingstgesang allein durch die Noten-»verzierungen« Zeilen von ungleicher Länge, und Kade z. B. (s. o. S. 81) dürfte daran keinen Anstoß nehmen, wenn folgendes Schema herauskäme:

Z. 1. *Ve-ni cre - a - tor spi-ri-tus.* — 10 Halbnoten.

Z. 2. *Men-tes tu - o - rum vi - si - ta* — 9 Halbnoten.

Z. 3. *Jm-ple su - per - na gra-ti - a* — 12 Halbnoten.

Z. 4. *Quae tu cre - as - ti pec-to - ra* — 13 Halbnoten.

---

1) S. das Zeichen auf S. 17; denn die Notengruppe besteht aus: Punkt, Punkt, Torculus, Punkt — Podatus. Für die Übertragung des Ganzen s. Notenbeilage Nr. 1.

2) Clm. 19202 cf. Wackernagel I Nr. 104 S. 75. — Für die Notentypen vgl. Taf. XIV. Allerdings ist Clm. 19202 eine Prachthandschrift in Folioformat, also auch mit großer Schrift.

Wieder sind es fast durchweg der Podatus und die Plica, welche die Ligaturen darstellen. Einmal, in Z. 4, taucht nun auch der Torculus auf. Wir transskribieren die erstgenannten Tonverbindungen unbedenklich, wie in § 1, und den Torculus mit Viertelstriolen: ♩♩♩ (3) —[1]).

§ 3.

»O lux beata trinitas«[2]).

Dass dieser altkirchliche Hymnus vielleicht nicht nur lose Beziehungen zu griechischem Hymnengesang zeigt, hat Gevaert wahrscheinlich gemacht (s. o. S. 69 und 70); und auch in der uns bekannten Form wird sich sein rhythmischer Charakter nicht verloren haben.

Über der zweiten Silbe der ersten, resp. der zweiten Zeile (welche aus genau derselben melodischen Phrase gebildet ist, wie Z. 1) erblicken wir eine vierfache Ligatur, den Climacus resupinus. Sonst kommt, abgesehen von der Punktnote, nur der Podatus vor. Gemäß dem in § 2 benützten Schema schreiben wir in Z. 1 (und 2):

𝅗𝅥 | ♫♫ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ♩♩ | 𝅗𝅥[3]).

§ 4.

»A solis ortus cardine«[4]).

Eine ähnliche Umschreibung des Haupttones auf einer Silbe, wie im Hymnus »*O lux beata trinitas*« findet sich sehr oft gerade auch an Zeilenschlüssen. Da mag nun ein Ritardando auf dem letzten Ton der Figur, und vielleicht selbst eine Dehnung der ganzen angebracht sein.

So notiert die eben citierte Handschrift in »A solis ortus cardine« über Zeile 3: *Christum canamus principem* einen Porrectus[5]) und Podatus (eng zusammen).

---

1) S. das Zeichen auf S. 17; Mettenleiters und Bäumkers Übertragung und Notenbeilage Nr. 2.

2) Clm. 19202 cf. Wackernagel I Nr. 60 S. 52.

3) S. das Zeichen (Climacus resupinus) auf Taf. X Z. 3 von unten als ersten Teil der achttönigen Ligatur über »meisterschaft«. — Ferner Mettenleiters und Bäumkers Übertragung, und Notenbeilage Nr. 3.

4) Clm. 19202 cf. Wackernagel I Nr. 48, 49; 52, 53 S. 45—48.

5) S. das Zeichen auf S. 17.

Wir zögen trotz des gerade Bemerkten die Auflösung in derjenigen vor, welche lauten würde, z. T. weil auf den drei anderen Schlusssilben einfache Punktnoten stehen, z. T. aus Gründen, die im zweiten Kapitel zur Sprache kommen sollen. Denkt man sich die Einzelnoten auch fermatisch ausgehalten, so braucht man doch noch keinen Doppelwert für sie anzunehmen. Außer den uns bereits geläufigen Ligaturzeichen (Podatus und Plica) bieten sich hier weiterhin Beispiele für die aufsteigende Spissa (den Scandicus)[1]) in: Z. 1 über .... *cardine*; Z. 3 *Christum*; Z. 4 ... *virgine*.

Das rhythmische Schema dafür mag also (wie z. B. beim Torculus): sein[2]).

§ 5.

»Apostolorum passio«[3]).

Schon für das Interesse an variierenden Schreibarten ist hier das und jenes Anziehende, u. a. bei einer größeren sechstönigen Ligatur vorhanden. Man achte nur darauf, wie sie in v. I Z. 4 durch den Podatus mit nachfolgenden vier (rhombischen) Punkten ausgedrückt wird, in v. II und III Z, 4 dagegen durch den kombinierten Torculus und Climacus[4]). Die kleinen Nötchen haben also, schließen wir (wie die Paléographie, s. o. S. 32) dieselben Einzelwerte zu beanspruchen, wie die quadratischen, in Ligatur resp. Konjunktur stehenden Noten, und zwar würden wir nach dem Prinzip, die Notenwerte im Ganzen nach der Notenzahl über einer Silbe zu bestimmen, hier ungefähr Achtelssextolen (zweimal drei Achtelstriolen) supponieren. Die fünffache Ligatur über jeder letzten Silbe eines Verses ergäbe wieder Achtelsquintolen und vollends die achtfache Ligatur, welche die dritte Melodiezeile beschließt — Sechszehntel! Kein Zweifel, dass man den Einfluss des liturgischen, kadenzierenden Stiles nicht vergessen darf. Doch wäre es sicherlich ebenso falsch, jeder Note der verschiedenen Ligaturen den Wert einer Einzel-

1) S. das Zeichen (Scandicus) auf S. 26 und z. B. auf Taf. IX (Zeile 3 von unten) bei »euch«.

2) S. Wolfrums, Bäumkers und Gevaerts Übertragung, die Wiedergabe in Babsts Gesangbuch und Notenbeilage Nr. 4.

3) Clm. 23046 Fol. 171b. cf. Wackernagel I Nr. 18 S. 19, vgl. Taf. VI.

4) In I 4 bei coronam; in II 4 und III 4 bei: coronavit; adequavit.

note zuzuschreiben. Es sind offenbar ausschmückende Nebennoten an den Hauptton (a) gehängt worden, und da er zweimal wiederkehrt, so hat sogar in v. II der bisweilen nicht allzu peinlich genaue Schreiber die drei ersten Ligaturnoten zu der Note der vorangehenden Silbe geschlagen [1]). Sie gehören indessen nicht hierher; denn für diese viertönige Ligatur wäre der Podatus mit zwei ihm folgenden rhombischen Nötchen das gegebene Zeichen [2]). Ebenso verhält es sich mit dem scheinbaren Climacus in v. I Z. 2 über *seculi*, wo die beiden letzten Töne von der Schlussfigur der Zeile losgelöst sind. Immerhin wecken derartige graphische Willkürlichkeiten die Vermutung, auch beim Gesang könnte in der Verteilung der größeren Tonfiguren auf die einzelnen Silben einige Freiheit geherrscht haben; aber bei der Übertragung in unsere Noten sollen die alten Handschriften soviel als möglich direkt zur Grundlage dienen, sonst wäre allerdings, von vornherein jede Gewissheit ausgeschlossen.

Die kleineren Ligaturen lassen sich rhythmisch leicht in ein ebenmäßiges Gefüge bringen und es seien deshalb nur noch die Doppelnoten über der ersten Silbe jedes Verses, sowie diejenigen über der letzten der zweiten Zeile besonders erwähnt. Sie sollen wohl eine nachdrückliche Betonung veranschaulichen. Oder ist es — in der römischen Quadratnotenschrift — ein Pressus mit angefügter Note? Anders ausgedrückt: eine tremolierende Plica? (vgl. deshalb § 8, S. 143). Vermutlich, ja.

Nach all dem Gesagten schematisieren wir nun folgendermaßen:

Z. 1. *A - pos - to - lo - rum pas - si - o*

Z. 2. *di - em sa - cra - vit se - cu - li* (oder: *se - cu - li*)

Z. 3. *Pe - tri tri - um-phum no - bi - lem*

Z. 4. *Pau - li co - ro - - nam pre - fe - rens* [3]).

1) Bei presules.

2) Vgl. Taf. VIIIa in »Almi prophete« Z. 2: clarus u. s. w.

3) S. Notenbeilage Nr. 5. — Clm. 23046 hat die Eigentümlichkeit, dass

§ 6.

»Verbum bonum et suave«[1]).

Da wir uns gerade mit der Quadratnotenschrift befasst haben, so mag eine in ihren Typen notierte Sequenz hier die neue Reihe eröffnen. Sie bietet als solche sofort einen Vorteil, den die einzelnen Abschnitte der Hymnenmelodien durchaus nicht in allen Handschriften gewähren:

1) Es haben bekanntlich die Halbstrophen eines Verses fast jeder Sequenz unter sich dieselbe Melodie.

2) Die meistens im gleichen Metrum gehaltenen Ganzverse haben verschiedene Melodien.

Sind nun diese in den jüngeren Sequenzen »liedmäßig« geworden (s. o. S. 53, 54; 61; 67; 74), so muss sich ein rhythmischer Charakter gerade nicht zum wenigsten in den Ligaturen kundthun.

In v. I der genannten Sequenz ist die einzige Ligatur ein Podatus: Z. 3a *per quod* ***christi*** *fit conclave.*

Z. 3b *virgo* ***david*** *stirpe nata.*

Abgesehen von einer Doppelnote auf der zweiten Silbe (Z. 1a ***verbum*** ... — Z. 1b *per* ***quod*** ....) ist alles so einfach als möglich gehalten.

Anders in v. II. Hier finden sich Clives an folgenden Stellen:

Z. 1a ***Ave*** *veri* ***salomonis.***

Z. 2a ***Mater*** *vellus* ***gedeonis.***

NB. Z. 2b *ave prolem protulisti* hat statt dessen nur eine einfache Note.

Podati finden sich in Z. 1 und 2 über der ersten Silbe, und in Z. 2 auch über der dritten; zudem in Z. 4a *laudant* ***puer****perium*; Z. 4b *vitam* ***et*** *imperium.*

v. III schreibt wieder lauter einfache Noten und das Ganze schließt mit »Amen«: Torculus — Podatus.

---

er, zwar nicht überall, aber doch sehr oft bei Hymnen ungefähr in deren Mitte das Wort »divisio« verzeichnet.

Eine Randglosse (Fol. 172 b) bemerkt: Ad nocturn[um] (oder: nocturn[a] ymnus Eterna christi munera et non dividitur. — Oder (Fol. 169 a) ist überschrieben: Michael[is] Arch[angeli] ymnus ad utramque vesp[eram] et ad noct[urnum] et lau[des] dividitur.

Dieselben Hymnen wurden nämlich oft auf die verschiedenen Gebetsstunden verteilt, und dieser Gebrauch hat sich bis heute in der katholischen Kirche erhalten.

1) Cgm. 101 cf. Wackernagel I Nr. 208 S. 133. — Für die Notentypen vgl. Taf. II.

Nimmt man einen zweiteiligen Takt an, so behalten die Clives und Podati überall denselben Wert für ihre Einzelnoten; sonst müsste man, bei dreiteiligem Takt, einen wechselnden Wert annehmen (s. o. S. 44, 45).

Ferner liegt kein Grund vor, v. II plötzlich in breiterem Tempo sich gesungen zu denken, als v. I und III. Die Missverhältnisse springen, wenn man dies thut, ebenso in die Augen, wie in der Melodie von »Veni creator sp.« (§ 2).

Über die Doppelnote in v. I Z. 1 werden wir an anderer Stelle unsere Vermutung aussprechen [1]).

§ 7.

»PLuem geczartet, ros an doren« (‚Sub melodia »lauda sion«‘) [2]).

Der eben besprochenen ist nahe verwandt die Sequenz »*Lauda sion salvatorem*«, und deren Melodie ist durch den Mönch von Salzburg ein deutscher Text untergelegt worden. Ihre Gestalt in solcher Version kann uns den und jenen lehrreichen Wink erteilen, eben weil sie einer Übersetzung angepasst ist.

Von Ligaturen finden sich darin die zwei-, drei- und vierfache, die letztere meist als Climacus resupinus, als Virga subtripunctis oder als Scandicus flexus [3]).

Die dreifachen sind hier: Scandicus, Climacus und Porrectus; die zweifachen: Podatus und Plica. Das Versmaß, wiederum vierfüssige Trochäen, lässt uns für die ebengenannten Notenverbindungen je den Wert von zwei Viertelsnoten setzen, also z. B. I a Z. 2

frucht aus al - ler frucht er - ko - ren

𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 (Podatus.)

III a. Z. 2. ist an dir be - stätt ye stä - ter

𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 (Plica [4]).

Die Plica vertritt, wie überhaupt oft, hier die Stelle der Clivis (s. u. zweites Kapitel) [5]). Wenn nun in II b 2 geschrieben

---

1) S. Notenbeilage Nr. 6 (und oben S. 44, 45) und Bäumkers Übertragung.

2) Cgm. 715 Bl. 6 ff. cf. Wackernagel II Nr. 581, S. 443, 444. — Für die Notentypen vgl. Taf. XI.

3) Sc. fl. = Clivis praebipunctis, s. zur Erklärung der Terminologie für die häufigsten Ligaturen die Tabellen in Pal. mus. I. 52 und II 33 ff.

4) Bl. 6 a und Bl. 7 a.

5) Etwas abweichend von Pal. I 128 nennen wir beständig die dort unter

ist: Sein **haupt** wird von dir geprochen, so könnte diese Notierung an sich ein Äquivalent für Plica (resp. Clivis) darstellen, und Ähnliches ist in der Choralnotenschrift nicht selten. Hier aber liegt eine naive Korrektur vor, bestätigt als solche durch den Custos am Ende der einen Zeile d. h. hinter dem Wort »sein« [1]).

Den Climacus lösen wir in Viertelstriolen auf z. B. in:

IIIb 1. In der all - ten ee ge - trew-tet[2])

IIIa 1. lautet: Red und werch der hey - li - gen vä - ter

und statt des Climacus ist Plica und Punkt über die beiden kurzen Silben gesetzt, offenbar um sie auch in der Notation deutlich auseinander zu halten. Soll also die Triolenbewegung nicht aufgegeben werden, so muss der Punkt, welcher der Plica folgt, mehr als gewöhnlich in seinem Werte sich reducieren lassen [3]). Gemäß dem Schema für die Worte übersetzen wir nun:

Red und werch der hey - li - gen vä - ter

Eine weitere Möglichkeit wäre freilich, wenn ein selbst in der Musik zum Ausdruck gebrachtes Versmaß angenommen wird, so zu notieren: etc.
hey - li - gen

Allein schon im Hinblick auf v. IIIb darf man die erste Lösung vorziehen.

Die einzelnen Bestandteile des Porrectus werden ebenso den Wert von Viertelstriolen besitzen z. B. in v. Va 1: Es kam trostung Abrahamen[4]); und in IXa 4 und der tempelgang czue hant[5]).

Die vierfachen Ligaturen sind konsequenterweise als Achtel-

C und D als »Clivis« klassificierten Zeichen »Plicae«, um den graphischen Unterschied festzuhalten und ferner im Hinblick auf unser drittes Kapitel, speciell § 11 (S. 196 ff.). Auch giebt die Pal. niemals liquescierenden Tönen den Namen »Plica« in ihren Tabellen.

1) sein haupt auf Bl. 6b.

2) Bl. 7b.

3) Dasselbe gilt natürlich von den beiden Elementen der Plica. Bl. 7a.

4) Bl. 8a. 5) Bl. 10a.

noten zu übertragen (♩♩♩♩): In II a 1 Lobleich wer du pey den sachen[1]) (Climacus resupinus), VIII a 1 Hoch Sybill in dem gestieren[2]) (Virga subtripunctis), XI a 5 So erschreckt uns nyemands dro[3]) (Scandicus flexus.). Eine rhythmisch feste Basis hat schon I Z. 1 geschaffen. Da nun dieselbe immer wieder hervortritt (in v. V 1, 2; IX 1, 2, 3; XI 3, 4[4]), so ist kein Grund vorhanden zu der Annahme, dass im Übrigen durch Ligaturen das Versmaß bald so, bald so zerdehnt werden müsste.

Außerdem sind in dem vorliegenden deutschen Texte lange Silben hie und da durch zwei kurze ersetzt, und diese Thatsache, im Zusammenhang mit einer entsprechenden Notation, liefert uns abermals einen Beweis für die liedartig ausgeprägte Melodie. So heißt es in V a 1: Chint-leich mo-y-ses ward gefunden ♦ ♦[5]) — dagegen in V b: zue der czeit der pusch wart glü-en ♦[6]). Oder IX a 3: der kü-nig opher nach dem steren [7]) wieder zwei Punkte); dagegen IX b 3: wein aus wasser in sechs krügen[8]) (ein Punkt).

Der Punkt mit dem hakenförmigen Anhängsel wird hier recht willkürlich bald verwendet, bald weggelassen. Scheinbar als Anfangsnote dient er in I a und b 1 [9]), aber in II a 1 [10]) fehlt er an erster Stelle.

Würde man darauf Gewicht legen, dass er über Diphtongen auf einen liquescierenden Ton deute, so ist dagegen nur zu vergleichen I a 3 hailsam und I b 3 mueter: ♦ [11]). — Wollte man aus seiner Existenz auf einen dreiteiligen Takt schließen und ihm den Doppelwert einer Punktnote beilegen, so müsste er in den meisten Fällen gesetzt werden, wo nur ein Punkt notiert ist. So gerade im Verlauf von I a 1. Manchmal tragen ihn sogar unbetonte Silben in dieser Sequenz; so III a 2 ist an dir bestätt ye stäter [12]) (vgl. dagegen III b 2 mannig czaichen dich bedewtet[13]) — mit einfachem Punkt).

Weil darum sein Gebrauch ein spontaner ist, verändern wir seinetwegen den angenommenen Rhythmus nicht.

Im Schlussvers lautet übrigens die Notation in XI a 5 bei: so erschreckt uns nyemands dro — (Punkt,) Climacus, Punkt: und statt dessen in XI b 5 o du süesse Maria — (Punkt), Virga subtripunctis und Doppelnote mit angehängten Haken. Zu übersetzen wird hier dieses Zeichen sein mit: 𝅗𝅥[14]) —.

---

1) Bl. 6 b. 2) Bl. 9 b. 3) Bl. 11 b.
4) Bl. 8 a u. b; Bl. 10 a u. b; Bl. 11 b u. 12 b.
5) Bl. 8 a. 6) Bl. 8 b. 7) Bl. 10 a. 8) Bl. 10 b.
9) Bl. 6 a. 10) Bl. 6 b. 11) Bl. 6 a. 12) Bl. 7 a.
13) Bl. 7 b.
14) S. Notenbeilage Nr. 7.

§ 8.

»Ad honorem summi regis«[1]).

Diese Sequenz stammt aus einem Buch, welches Otto von Bambergs Thaten und Wirksamkeit in Pommern schildert und in seinem musikalischen Teil eine Liturgie zu Ehren des Bischofs enthält.

»*Ad honorem summi regis*« hat sich bisher nur in der eben genannten Handschrift aufgezeichnet gefunden und zwar als zweite Sequenz, während die erste »*Gratulare sponsa christi*« (s. u. zweites Kapitel) auch sonst noch erhalten geblieben ist. Mehr als vierfache Ligaturen kommen hier nicht in Betracht; dagegen öfter ursprünglich liquescierende und tremolierende (?) Töne als in »*Gratulare sponsa christi*«.

So bereits in I a 1 *Ad honorem summi regis* — der Punkt mit Komma; I b 1 *Mentis votum sit erectum* notiert einfach: Virga.

II a 1 *Adest novus in deserto* hat wieder das fragliche Zeichen; II b 1 *Qui perversos dirigendo* aber: Plica. — Dann steht es in

III a 2 *nam verbum quod explanavit* — und wird ersetzt in III b 2 *et prudenter dispensando* — durch den Cephalicus! (ꝭ)[2]).

In III b 3 *rem ecclesiasticam* sehen wir sogar dafür: Clivis mit Komma vgl. *redegit in fabricam*.

Ähnlich in IV b 3 *nil mundanis inhians*: Plica mit Komma (ꝭ) vgl. *et egyptum spolians*[3]).

Umgekehrt verwendet der Schlussvers VII a 2 *cursum vite sic dispone* die verständliche Plica.

VII b 2 *fac ut sanctis sint conformes* — die Punktnote mit Komma.

Auch VII a 4 *virtus abstinentia* — die letztere und schließlich VII b 4 *septiformi gratia* — kurzweg: Punctum.

Dass wir es mit einer, hier vermutlich nicht bloß mechanischen Nachahmung der Neumen zu thun haben, liegt so ziemlich auf der Hand. Wir bringen deshalb das Komma bei den Ottosequenzen immer durch eine kleine Nachschlagsnote zum Ausdruck. Sollte diese Auskunft über das auf S. 34 (Z. 10—12 von unten) Gesagte entschiedener hinausgehen, so wird sie hoffentlich nicht verbösern, sondern verbessern.

Zur Annahme eines besonderen rhythmischen Wertes für

---

1) In: ST auf den letzten Blättern der Handschrift.

2) S. das Zeichen auf S. 11 Anm. 2.

3) S. das Zeichen auf S. 34 Anm. 4 und auf Tafel IX Z. 3 v. o. über: »stunden«.

das Komma ist man ja nicht gezwungen und zudem ist der Wechsel zwischen einfachen Noten und dem Punkt mit Komma (V. Ia 1 und b 1; VIIa 4 und b 4), sowie zwischen diesem Zeichen und Cephalicus (V. IIIa 2 und b 2) allzu charakteristisch, um aus bloßem Zufall entstanden zu sein. Aber auch die schärfer ausgeprägten Ligaturen (Plica und Clivis) sind wohl zu beachten.

An die Herkunft der Choralnotenschrift aus der Neumenschrift erinnern ferner die duplicierten Töne. Auch durch sie wird der Rhythmus nicht wesentlich verändert worden sein. Vielleicht trägt die Bequemlichkeit, alle zusammengehörigen Noten sozusagen mit einem einzigen Federstrich hinzuwerfen, oft zu Ausgestaltungen der Ligaturen bei, wo derselbe Ton zweimal direkt nach einander wiederkehrt (s. u. zweites Kapitel).

Abgesehen hiervon wird es sich mit einem Doppelton ganz ähnlich verhalten, wie mit den verschiedenen Bestandteilen einer Ligatur; seine beiden Noten mögen ihren Wert gegenseitig alterieren, bei einer Plica mit dem ihrem ersten Bestandteil vorgesetzten Punkt etwa so: (3)[1].

Gerade mit dieser Supposition gelangt man zu dem Schlusse, sei es, der duplicierte Ton werde stärker accentuiert, sei es, er müsse tremolierend vorgetragen werden (wie der Pressus)[2].

In der Sequenz *Ad honorem* wird geschrieben Va 1 *hoc est laus beseleelis* — die duplicierte Plica mit Komma.

Vb 1 *Ex oblatis et ex donis* — nur die einfache.

Dupliciert erscheint die Plica noch in

IIa 1 *adest novus in deserto*

IIb 1 *qui perversos dirigendo*, also diesmal auf unbetonten Silben, und in

IVa 2 *felix otto ditans eos*

b 2 *spargit opes et partitur.*

---

1) Analog wäre dann aufzulösen z. B. die Plica mit vorgesetzten Doppelnoten: = (3).

2) Vgl. Coussem. Scr. IV 252 Sp. 2 und 253 Sp. 1: Si enim in una linea aut in uno spatio tres notae, vel quatuor, aut sex, aut plures, inventae fuerint, tantum erunt duae notae de quibus prima erit longa quatuor temporum et florata, alia vero nota ex duobus temporibus fiet, et dulciter in gutture duplicata etc. — Simon Tunstede, der dies schreibt, setzt also etwa das tempus perfectum voraus. — Nam natura plani cantus non est nec decens, ut tot notae in uno loco super unam sillabam ponentur; est enim vitium scriptoris et notatoris; et ratio est, quia scriptor inter sillabas nimis spatium dimittit, notator vero spatium implet, nec curant, nisi ut argentum lucrantur; tamen habeo eos in parte excusatos, quia omnes notatores non sunt cantores, nec scriptores; sunt clerici, vere pictores enim sunt.

Wir wählen bei der Übersetzung das Sforzatozeichen $>$ und fügen noch trem. in Klammern bei[1]).

Zweites Kapitel.

Entsprechende Bestandteile der Hymnen- und Sequenzmelodien in verschiedenen Handschriften.

§ 1.

»Christe qui lux es et dies« = Christe du pist liecht und der tag (vgl. erstes Kapitel § 1).

Die große Handschrift Clm. 19202, die wir früher schon benützten (s. o. § 4 z. B.), hat einige Verzierungen mehr als die Melodie bei der Übersetzung in Cgm. 715. So notiert sie Z. 2 *noctis tenebras detegis* — mit je einer Plica.

Z. 3 *lucisque lumen crederis* — mit Porrektus.

Man bedenke, dass Cgm. 715 in Z. 2 »du dekhest ab dy finstern nacht« — nur Punktnoten in Z. 3 »des liechtes liecht ye in dir lag« — die Punktnote mit Komma schreibt, so wird es uns auch von dieser Seite her nahe gelegt, die Plica in zwei Viertelsnoten, den Porrectus in Viertelstriolen aufzulösen[2]).

§ 2.

»Veni creator spiritus« = KUm herr schepher heiliger geist (vgl. erstes Kapitel § 2).

In dem Cantionale Lipsiense[3]) zeigen sich graphische Freiheiten, wie wir sie bei diesem Hymnus in Clm. 19202 nicht gefunden haben. Sie beruhen aber nicht auf Nachlässigkeit, und wir sind daher berechtigt, als gleichwertig anzunehmen:

1) Virga und Punkt z. B. in I 2 .... *visita* — Punkt, Virga, Punkt[4]),
2) Plica und Clivis.

Während die Münchnerhandschrift nur die Plica verwendet, wird sie in der Leipzigerhandschrift auf I 1 ... *creator* ... und I 3 ... *superna* durch die Clivis ersetzt[5]).

---

1) S. Notenbeilage Nr. 8. 2) S. Notenbeilage Nr. 1.

3) Stadtbibliothek zu Leipzig (aus der Bibl. von C. F. Becker). — Für die Notentypen vgl. Taf. IX—XI. Die Virgen und Ligaturen sind freilich etwas schlanker.

4) Cf. auch I 3 imple ...: Virga,
III 3 tu rite ...: Punkt,

5) Cf. auch II 3 fons vivus ...: Plica,
II 3 infirma nostri ...: Plica, Clivis (umgekehrt in I 3).

Lebhafter rhythmisiert als Clm. 19202 schreibt das Cantionale Z. 3 immer statt des Podatus einen Scandicus z. B. I 3 *imple superna gratia.* In IV 2 bringt *infunde amorem cordibus* den Anfangston zweimal. Allein, obwohl eine Silbe zuviel in der Zeile steht, so wird doch naturgemäß am ehesten bei *infunde amorem* eine Art von Elision musikalisch ungefähr folgendermaßen fühlbar geworden sein[1]:

in-fun-de a mo-rem cor-di-bus

Demnach[2]) ist nicht bloß der Punkt, sondern auch die (gleichbedeutende) Virga alterierbar. Die beiden Zeichen bilden hier zusammen sozusagen einen Podatus.

Wie Cgm. 715, enthält auch Cgm. 1115 Übersetzungen des Mönchs von Salzburg, u. A. eben eine des Hymnus *Veni creator spiritus.*

Die Melodie scheint indessen in Bezug auf Tonschritte inkorrekt, vermutlich vor Allem infolge unrichtiger Schlüsselvorzeichnung (oder weil die Noten teilweise an den falschen Ort geraten sind)[3]).

Da nun dieselbe Anomalie bei der Übertragung des Podatus im nächsten Beispiel ebenso vorhanden ist, und wir sie dort hoffen erklären zu können, so sei der schwerfällige Text: »Kum herr schepher heiliger geist« an dieser Stelle nur genannt[4]).

§ 3.

»O du selige dryfaltikait« = O lux beata trinitas[5])
(vgl. Erstes Kapitel § 3).

Auf dem gleichen Blatt wie »Kum herr schepher« etc. findet sich auch eine deutsche Version von »*O lux beata trinitas*«.

Der mehrfachen Unregelmäßigkeiten wegen stellen wir die beiden Texte neben einander:

---

1) Vgl. auch Pal. III 72.

2) Die Notation ist bei dieser Zeile: Virga, Virga, Punkt, Virga, Virga, Plica, Punkt, Virga, Punkt.

3) So beginnt der Hymnus:



4) S. für alle Versionen Notenbeilage Nr. 2. — Wackernagel hat den deutschen Text nicht.

5) Cgm. 1115 Bl. 34. Die Noten- und Buchstabentypen sind diejenigen von Cgm. 715, wenn auch sauberer geschrieben. Vgl. also Tafel XI.

Z. 1 O lux beata trinitas	O du selige dryfaltikait
Z. 2 et principalis unitas	und vödris-te ainikait
Z. 3 jam sol recedit igneus	yeczund weicht die fewrein sunn
Z. 4 infunde lumen cordibus	geuss ein das liecht der herczen.

Wir bemerken sofort: über »selige« ist selbstverständlich ein Ton eingeschoben worden und man wird ihn, sowie denjenigen, der ihm gerade voraufgeht, im Werte zu halbieren, oder dann, mit besserer Betonung, zu scandieren haben:

O ⁞ du seli ⁞ ge etc.[1]).

Umgekehrt fehlt in Z. 2 eine Silbe; trotzdem sind sämtliche Töne beibehalten, wie wenn die Übersetzung rhythmisch genau dem Urtext entspräche. Also müssen zwei von ihnen, und zwar die über »vödriste« stehenden zusammengezogen werden. Zwar bilden sie die Ligatur des Podatus, allein diesmal, will man den ursprünglichen Rhythmus nicht verletzen, und sich an die Originalfassung beim lateinischen Text erinnern, jeder mit seinem angestammten Wert[2]).

Entsprechende Lösungen mögen für Z. 3 yeczund **weicht** ... und für Z. 4 .... der **herczen** gelten[3]). Zu dieser Anschauung führen Z. 2 und 3 auch desshalb leicht, weil die Bestandteile des Podatus hier nicht aneinandergehängt sind. Wollten wir indessen darauf bauen und nicht vielmehr auf das Versmaß oder auf die Accentuierung der Worte, so entstünde plötzlich eine kürzere Schlusszeile. Denn sie trägt das gewöhnliche Podatuszeichen. Möglich ist immerhin die Annahme von ver-

---

1) [Notenbeispiel] etc.

2) Z. 2. [Notenbeispiel] und vöd - ris - te ai - ni - kait

3) Z. 3. [Notenbeispiel] yecz - und weicht die few-rein sunn

Z. 4. [Notenbeispiel] geuss ein das liecht der her - czen

kürzten Melodieabschnitten bei Z. 3 und 4, weil, verglichen mit der lateinischen Grundversion, auch eine Note in ihnen wegfällt [1]).

Bei dem in § 2 genannten Hymnus: »KUm herr schepher« etc. übersetzen wir den Podatus in Anlehnung an den glatten lateinischen Originaltext:



indem wir wie bei der zweiten Zeile von »O du selige dryfaltikait« verfahren.

§ 4.

»A solis ortus cardine« = Von anegeng der sunne klar (vgl. Erstes Kapitel § 4).

Der weitverbreitete Hymnus liegt uns in mehreren handschriftlichen Überlieferungen vor. Zwei davon haben die römischen Choralnotentypen, nämlich ein Missale [2]) und Clm. 9508 [3]).

Den Salicus *bei Christum* giebt ersteres wieder durch eine rechts nach oben gestrichene Note, welche so mit dem Podatus verbunden ist [4]). Dieser seinerseits hat übrigens in dieser Handschrift immer einen kleineren Notenkopf bei seinem zweiten Bestandteil, als bei dem ersten, der (wie auch die Einzelnoten) sehr breit geschrieben wird. Bei *principem* sind Porrectus [5]) und Podatus ebenfalls gleichsam in einem Zuge notiert.

---

1) yecz - und weicht die few - rein sunn
geuss - ein das licht der her - czen

s. Notenbeilage Nr. 3.

NB. Die Übersetzungen von Veni creator spiritus und O lux beata trinitas des Cod. 1115 finden sich nicht in Wackernagel II.

2) Liturgiebuch in der Bibl. Peters.

3) Die Ligaturzeichen sind so ähnlich geschrieben, wie im Missale, dass wir für dasselbe Tafel XII und XIII als Illustration benützen können.

4) Vgl. Tafel XII b auf der untersten Zeile die Ligatur über »ecclesia«.

5) Ein N-förmiges Zeichen mit nach rechts, also nach außen gedrehtem Notenkopf. Nach innen gedreht ist er z. B. auf Tafel XIII a Z. 2 von oben über »discerpta«.

— Wo aber Cod. 19202 bei demselben Worte *principem* nur eine einfache Note schreibt, wird nun ein Torculus[1]) gesetzt.

Ganz entsprechend verfährt Cod. 9508 bei dem auf die gleiche Melodie gesungenen Hymnus »*Assunt festa jubilea*«[2]) in Z. 3: (*tota psallat*) *ecclesia*.

Überhaupt ist er noch reicher figuriert und sogar einen Pressus sehen wir in der geschwungenen Linie über .... *laudum* .... (Z. 4).

Eine deutsche Übersetzung von *A solis ortus cardine* geben Cgm. 715 und Cgm. 1115[3]). Die Melodie in der einen und in der andern der beiden Handschriften zeigt kleine Abweichungen. So hat Cgm. 715: Von anegeng der sunne klar[4]) nur einen Punkt, Cod. 1115 aber eine Plica.[5])

Auf sunne Cod. 715: einen Climacus Cod. 1115: eine Plica.

In Z. 2 bis an ein ende der werllde gar hat Cod. 715: einen Podatus; Cod. 1115: einen Salicus. Dass die Plica (= Clivis) den halben Normalwert für ihre Einzelbestandteile in Anspruch nimmt, geht unseres Erachtens gerade auch aus dem deutschen Text hervor. So lautet er in Z. 2 .... ende der werllde .... und die darüber stehenden Noten sind zwei Punkte und zwar solche, die über dem Originaltext von Cod. 19202 (*ad usque terre limitem*) pliciert erscheinen. Das Missale hat eine Clivis dafür.

So wenig als Virga und Punkt für sich einen Unterschied im rhythmischen Werte markieren, so wenig thun sie das in den Konjunkturen (resp. Ligaturen). Und wenn die beiden Codices germanici in Z. 3 über krist (christ) für den Salicus notieren: Podatus, Virga, so wird es bloß geschehen sein, um die kleine Terz zwischen dem ersten und dem zweiten Ton deutlich auszudrücken; denn kurz vorher steht in derselben Zeile das gewöhnliche Zeichen für diese Ligatur (g a c) (bei: Wir loben etc.)[6]).

Die fünffache Ligatur der beiden lateinischen Handschriften wird im Gesamtwerte der dreifachen ungefähr gleichkommen, selbst ein Ritardando und eine Kadenz vorausgesetzt[7]).

Auch in Z. 3 ist übrigens eine Punktnote auf derselben Tonhöhe mit derjenigen von *Christum canamus* .... in den Melodieabschnitt eingeschoben bei den Worten wir loben den suessen ....

1) Notenverbindung wie auf der untersten Zeile von Tafel XIIb über »laudum« und schon über »ecclesia«.

2) Vgl. Tafel XIIb. 3) Cf. Wackernagel II, Nr. 562, S. 430.

4) Bl. 127b. 5) Bl. 39.

6) Vgl. S. 84 Anm. 4. Der Salicus hat immer zwischen zweien seiner drei Töne ein größeres Intervall als die Sekunde (im Unterschied vom Scandicus); s. noch hierzu Coussem. Scr. III 430 (a) die Zeichen für Scandicus und Salicus.

7) In Pal. I 52 und II 33 ff. ist sie nicht aufgezählt.

Also wird das Schema wohl am besten sein:



Wir haben nicht alle Dokumente für jede Einzelheit gleichermaßen berücksichtigt; aber soviel erhellt auch aus dem Gesagten, dass die rhythmische Ordnung der Hymnenmelodie durch derartige Verschiedenheiten, wie die citierten, nicht zerstört worden ist [1]).

§ 5.

»Ave maris stella« = Ave meres sterne [2]).

Wenn die Paléographie musicale (s. o. S. 64) sagt, die Anhäufung von Noten auf einer Silbe habe nicht ihre stärkere Betonung zur Folge und hierbei eben den Anfang dieses Hymnus beispielsweise anführt, so dürfen wir darin eine Unterstützung für die Supposition von »Durchgangsnoten« finden. Nicht bloß die erste Zeile weist über der unbetonten Silbe von *stella* merkwürdiger Weise eine fünftönige Ligatur auf (die Virga subtripunctis resupina) [3]). Z. 3 gefällt sich in dem nicht weniger eigenartigen Schmuck von Scandicus subtripunctis: *atque semper virgo.*

Zudem überrascht uns noch eine Doppelnote in Z. 4: *felix celi porta.*

Auf den ersten Blick wird sie dazu veranlassen, ihr einen entsprechenden Doppelwert beizulegen. Allein, sobald wir Z. 3 berücksichtigen mit seiner einfachen Punktnote über *virgo*, ziehen wir vor, sie als tremolierende Note zu erklären und denken an die Definition des Johannes de Muris:

Pressus dicitur a premendo et minor continet duas notas .... et semper debet cito et aequaliter proferri [4]) Vielleicht ist

---

1) S. Notenbeilage Nr. 4. — Das gedruckte Dodecachordon Glarean's mag hier als Beispiel für die ligaturae obliquae im gregorianischen Gesang ebenfalls angeführt werden. Die Clivis druckt es in der bekannten Weise, und einfach als schrägen Strich unmittelbar nach einander (z. B. ad usque terrae limitem christum canamus principem). Selbst der Torculus wird einmal dargestellt als Punkt mit nachfolgendem Schrägstrich (natum Maria ....). Vgl. für diese Art, die Verbindung zweier Töne zu notieren, die Tafel XIIb und XIIIa und b, sowie speziell Tafel VII die Doppelclives auf der obersten und auf der viertobersten Zeile, und den Scandicus flexus auf der untersten über »omnibus«.

2) Cod. 19202 und Cod. 715 Bl. 149 u. 150 cf. Wackernagel I, Nr. 85 S. 67 und II Nr. 594 S. 455.

3) Vgl. Tafel X Z. 3 von oben die Ligatur über »heisset«.

4) S. o. S. 13 Anm. 4 und SS. 148, 182 (§ 5 des dritten Teils).

es eine Art Pralltriller, wofür das gleiche **Zeichen** z. B. noch in den Klavierkompositionen von J. S. Bach benützt wäre![1])

Im Ganzen genommen, berührt schon durch ihren tonalen Inhalt diese Melodie eigentümlich; ihr hin und her sich wiegender Rhythmus nicht weniger:

Z. 1. *A - ve ma - ris stel - la*

Z. 2. *de - i ma - ter al - ma*

Z. 3. *at - que sem-per vir - go*

Z. 4. *fe - lix ce - li por - ta*

Beliebt muss der Hymnus gewesen sein; denn auch ihn hat der Mönch von Salzburg übersetzt und der nämlichen Weise angepasst. Wir fanden ihn ferner in dem Missale der Bibl. Peters, welches in den Ligaturen (und Konjunkturen) beinahe ganz mit Cod. 19202 übereinstimmt. Ja, es prägt deren Charakter als **Schmuck** eines Melodieteiles hie und da noch schärfer aus durch die rhombische Notenform[2]).

Statt der einfachen Note auf *dei* (in Cod. 19202) und statt der Doppelnote auf *porta* setzt es freilich einen Porrectus. Einfache Noten dagegen hat es auf **felix celi** ....

In Cod. 9508 wird wenigstens die **Melodie** verwendet für die Hymnen *Lucis hujus festa*[3]) und *Ave vitis mitis*[4]).

Der erste derselben notiert übrigens eine liquescierende Plica, d. h. den Cephalicus über den Worten »*hujus*« und »*dignis*« ♮ [5]) und beide haben eine viertönige Ligatur über der vorletzten Silbe der Schlusszeile; ebenso über der letzten von Z. 3 — wenn wir den mit einer Plica zusammengefügten Torculus entsprechend der Ligatur auf Tafel VI (z. B. Z. 4 bei *necis*) auflösen (beidemale = Podatus subbipunctis).

1) Vgl. auch Fr. Kuhlo, Über melodische Verzierungen in der Tonkunst. Inauguraldissertation. Berlin (Charlottenburg) 1896 bes. z. B. S. 11—13, 49.

2) S. dafür: **stella**; **alma**; **virgo** und vgl. diesmal 2 der betreffenden Ligaturzeichen auf Tafel VII Z. 2 **omnia** (... **voces et** ...); Z. 1 ... **precordiis**. Nur ist im Missale bei der sechstönigen Ligatur der Podatus getrennt von der Virga subtripunctis geschrieben.

3) Fol. LVI (b) und LVII (a). 4) Fol. LVII (b).

5) Vgl. Tafel XIII je auf der obersten Notenzeile, und S. 12, Z. 1.

Hierin verfährt Cgm. 715 gleich wie Cod. 9508, nämlich bei der bereits erwähnten Übersetzung von *Ave maris stella.*

v. I Z. 3 lautet »ewig magt in erne« und trägt einen Podatus mit der in ihrem ersten Bestandteil verdoppelten Plica.

III 3 . . . sünd und schande: Torculus und Plica [1]).

In II 3, wo auch der lateinische Text recht gezwungen verdeutscht ist, wird die Ligatur zerteilt in Torculus mit angehängtem und sodann alleinstehendem Punkt. Es wird infolge dessen wohl ein Auftakt angenommen werden können [2]). — Jedenfalls ist eine etwas stärkere Accentuierung des Doppelnotenzeichens, welches überall, auch in den Schreibvarianten, sich hält, kaum zu leugnen. Und haben wir bereits oben die Doppelnote in Cod. 19202 als »Pressus» uns gedacht und wären wir darin im Recht, so gäbe hier die eben besprochene einen weiteren Beleg für den wenigstens teilweise vibrierenden Vortrag der Tonfigur [3]). Übrigens hat sich in Cod. 19202 bei dieser Auffassung dieselbe gerade als Verzierung schärfer ausgestaltet, wie umgekehrt seine Doppelnote über *porta* in Cod. 715 durch einen Podatus subbipunctis vertreten wird.

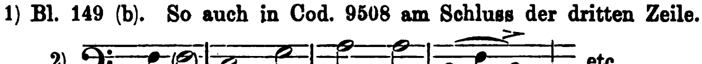
Eine kleinere Variante sei nur der Vollständigkeit wegen nicht übergangen. So notiert in I 1 Cod. 19202 über *stella* Podatus; Cod. 715: Virga [4]).

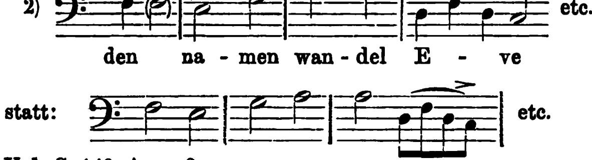
§ 6.

»Pange lingua« = »Lobt all czungen« [5]).

Der bekannte Fronleichnamshymnus variiert seine Melodie in so geringem Maße, dass man das Hauptaugenmerk recht wohl auf die Schreibvarianten lenken darf. So notiert Clm. 23046 den Podatus zwar viermal in der Art, wie z. B. auf Tafel VIII, drei-

1) Bl. 149 (b). So auch in Cod. 9508 am Schluss der dritten Zeile.

2) 

statt: 

3) Vgl. S. 143 Anm. 2.

4) Cod. 715 beginnt in I 1 die Virga subtrip. resup. mit einem Punkt, in II mit einer Virga und lässt ihr als Einzelnote hier den Punkt vorangehen. In V 2 ist die letzte Note des Climacus resupinus über . . . . »malden« nicht, wie gewöhnlich die Virga, sondern ein Punkt. Dies Bemerkungen, die auch im ersten Kapitel hätten gemacht werden können.

5) Vgl. Cod. 23046 Fol. 159a und Cod. 715 Bl. 89b ff. — Cf. Wackernagel I, Nr. 233 S. 145 und II, Nr. 568 S. 433.

mal aber auch mit einem nach rechts (also nach außen) gedrehten oberen Notenkopf; nämlich bei Z. 2 ... *misterium*[1]); Z. 4 .... *precium* und Z. 5 *fructus* .... Auf der letzten Silbe von Z. 2 ... *misterium* hat er den Climacus, Cgm. 715 aber auf .... »wirdi**kait**« eine Virga subtripunctis.

Ein mehr graphischer Unterschied zeigt sich in seiner Schreibweise der ersten Note von Z. 1 über: *Pange*, und der dritten über Z. 3 *sanguinisque* ...., verglichen mit derjenigen des deutschen Liederbuches. Letzteres hat wieder einmal den Punkt mit angehängtem Komma: Z. 1 »**Lobt** all czungen ....«; Z. 3 »und sein **pluet** ....« während erstere Handschrift die Punktnote so einfach als möglich giebt, obschon doch bei »*Pange*« ein liquescierender Ton eintreten dürfte.[2]).

Der zweite Vers des Cgm. 715 beschränkt sich dann für die Anfangsnote gleichfalls auf den Punkt. Wenn übrigens hier die Plica von Z. 2 (»von der **magt** wandel blos«)[3]) analog dem Podatus in der Übersetzung des Hymnus *O lux beata tr.* (s. o.) aufgelöst werden darf, so behalten diesmal am ehesten ihre beiden Bestandteile den Wert der Einzelnoten bei, und ein solches Verfahren stellt auch das Gleichgewicht des Rhythmus wieder her[4]).

Alles Andere ist so selbstverständlich, dass wir keine besonderen Bemerkungen daran zu knüpfen brauchen. Den Schluss bildet ein liturgisch völlig freies »Amen«[5]).

Die Melodie wurde indessen nicht nur zu dem berühmten Texte verwendet, sondern sie findet sich selbst in Gerbert's »Monumenta veteris liturgiae« als Hymnus zu Ehren der hl. Elisabeth[6]).

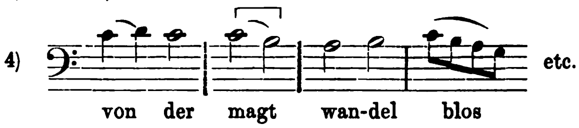
Was wir dort aus der gedruckten Reproduktion der betref-

---

1) Unmittelbar darauf folgt der gewöhnliche Podatus: »misterium«.

2) So druckt auch Glarean's Dodecachordon nur eine Punktnote als ‚Initiale'. Wie Cgm. 715 hat es eine Virga subtripunctis (und zwar mit rhombischen Punktnoten) über: »mysterium«. Endlich: das bekannte Cliviszeichen steht unmittelbar vor der ligatura obliqua in Z. 6: Rex effudit gentium; Cod. 23046 schreibt über beiden Silben quadratische ligierte Noten.

3) Bl. 90 a).

4) 

5) Bl. 92 b.

6) Band II (1776) Tabelle XXI:



fenden Handschrift herausgreifen wollen, ist die zweifache, absteigende Konjunktur (Virga und Punkt) in Z. 2: decantent ecclesie)[1].

Auch da haben wir einen Fall vor uns, wo die Notengruppe einer Plica oder Clivis, also einer Ligatur, entspricht[2].

§ 7.

»Crux fidelis inter omnes« = »HEyligs kreucz ein paum gar aine«[3].

An den eben besprochenen Hymnus erinnert die Anfangszeile von »*Pange lingua gloriosi*«, welches Lied aber im weiteren Verlaufe schon textlich von dem Fronleichnamsgesang sich unterscheidet und, was uns zunächst interessiert, als zweite Strophe von »*Crux fidelis*« auch dessen Melodie untergelegt ist.

So finden wir es u. A. in den Codices 10075 und 11764, in einer Handschrift des historischen Museums zu Basel[4]) und in einer solchen der Bibliothek Proske zu Regensburg[5]).

Gerade Cod. 10075 trägt eine unverkennbar nahe Verwandtschaft mit den Neumen zur Schau (vgl. Tafel III; auch Tafel II und V) und auf die Ähnlichkeit des Zeichens *omnes* mit dem Pressus bei Schlecht (s. o. S. 19) sei hier nicht nur verwiesen; wir geben es auch als zwei Viertelnoten mit einer durchstrichenen, tieferstehenden Achtelnote, dazwischen wieder und machen es durch ein übergeschriebenes »trem.« besonders kenntlich. Denn die drei Punkte wollen sehr wahrscheinlich eben eine leichte Schwingung, eine Vibration der Stimme darstellen.

Das Zeichen wiederholt sich in dem Hymnus über folgenden Silben: Z. 3 . . . . . *profert*; Z. 4 . . . *germine*; Z. 6 . . . . *sustinet*. Ebenso in V. II Z. 1 . . . . *gloriosi*; Z. 3 . . . *crucis* . . . . *tropheum*; Z. 5 . . . *redemptor* . . . .; Z. 6 . . . *vicerit* u. s. w.

---

1) Wohl: »decantet« zu lesen.

2) Ein analoges Beispiel findet sich in dem handschriftlich sehr ähnlichen Fragment der Münchner. Univ.-Bibl. Auf der zweiten (in dieser Abhandlung nicht reproduzierten) teilweise unleserlichen Seite über: »mit lib in lib ym losen« sehen wir genau dieselbe Konjunktur.

Für das Ganze s. die Notenbeilage Nr. 6 und vgl. damit Bäumker's Übersetzung.

3) Cf. Wackernagel I Nr. 79 S. 62 und II Nr. 597 S. 456.

4) Vg. Tafel III—V.

5) Alle diese Codices sind um die Wende des 13. zum 14. und im 14. Jahrh. geschrieben.

Auch neumierte Handschriften haben dieses »Pange lingua gloriosi prelium certaminis« etc. als zweiten Vers von «Crux fidelis«. So s. Lamb. Antiphonar von St. Gallen p. 100 und 101.

Bereits die genannten Beispiele schließen Fälle in sich, wo dieser Pressus mit einfachen Noten, andern Ligaturen oder liquescierenden Tönen wechselt; man achte nur auf II 3 *et super crucis* ... und I 3 *nulla silva ta*(*lem*) ....: hier steht eine Virga; oder auf I 4 ... *germine* und II 4 ... *nobilem*: hier steht eine Clivis; oder auf II 5 *qualiter redemptor* ..... und I 5 *dulce lignum* .....: hier steht ein Cephalicus.

Wie notieren nun die übrigen, uns gerade vorliegenden Manuskripte auf den betreffenden Silben?

M 27 (vgl. Tafel IV)[1] und Cod. 11764 (vgl. Tafel V) haben:

	über:	*omnes* den Cephalicus,	die Clivis,
	»	*profert* den Torculus,	den Podatus,
	»	*germine* das Punktum,	den Climacus,
	»	*sustinens* den Podatus,	dito
v. II	»	*gloriosi* die Clivis,	
	»	*tropheum* den Torculus,	
	»	*redemptor* die Virga (und den Ceph.)	
	»	*vicerit* den Podatus.	

Ferner schreibt der Regensburger Codex (Cod. Ratisbon.), Saec. XIV, mit ganz ähnlichen, wenn auch etwas größeren Typen wie diejenigen von M 27, notiert:

	über:	*omnes* die Clivis
	»	*profert* den Torculus,
	»	*germine* dito
	»	*sustinet* dito
v. II	»	*gloriosi* die Clivis,
	»	*crucis* den Torculus,
	»	*tropheum* dito
	»	*redemptor* die Clivis (und den Ceph.),
	»	*vicerit* den Torculus[2]).

Wir entnehmen diesem Verzeichnis die überhaupt nicht seltene Thatsache neuerdings, dass gewöhnlich die Melodie von Hymnen und Sequenzen im Grundrisse sich gleich bleibt, aber in ihrem jeweiligen Ausbau spontanen Veränderungen unterworfen ist, und dies nicht nur hinsichtlich verschieden langer Tonreihen, welche als Zierde verwendet würden, sondern hinsichtlich der Tonfigur.

Wenn wir nun überdies in Cod. 11764 bei *clavos* auf drei

1) Dies die bibliothekarische Bezeichnung der Handschrift des Basler historischen Museums. Saec. XIII/XIV.

Die Blattzahl ist hier immer auf der Rückseite und zwar nicht etwa oben, sondern am Rande gegeben. Der Hymnus (Fol. LI ff) ist der einzige im Codex Macraugiensis aufgezeichnete und für ihn allein sind 5 Notenlinien durchweg angewendet. Der Tonumfang ist bei Responsorien hier und da trotzdem nicht geringer! 2) Fol. 90.

aneinandergehängte Kommahaken stoßen (vgl. Tafel V Z. 2)[1]), wo Cod. 10075 und M 27 den Torculus haben (vgl. Tafel III und IV), so ziehen wir abermals vor, eine solche dreifache Note als Pressus und die Tonfiguren als geschmeidige, schnell schwingende Stimmbiegungen zu erklären.

Liquescierende Noten stehen häufig speziell in M 27 und zwar der Cephalicus auf: *omnes*; *arbor*; *fronde*; *dulce*; (in II) auf *certaminis*; *redemptor*, *immolatus* — über den korrespondierenden Worten, nämlich (in II) *gloriosi*; *prelium*; *dic*; (in I) *una* finden sich regelmäßig Clives.

Dem *qualiter redemptor orbis* entspricht (I 5) *dulce lignum dulces clavos*. Die erste Silbe dieser Zeile hat nur eine Virga, die fünfte dagegen einen liquescierenden Torculus [2]).

Die Regensburger Handschrift, die, wie gesagt, vielfach an M 27 erinnert, ist immerhin sparsamer mit dem Cephalicus, als die Basler. Wir bemerken ihn I nur auf *dulces* (*clavos*), in II nur auf *certaminis* und *redemptor*. Cod. 10075 dagegen gebraucht ihn oft: Einmal (in I) als über *talem*, sechsmal als über *fronde*; *lignum*; *dulce pondus* . . .; (in II) *certaminis*; *redemptor*; *immolatus*.

Bisweilen ist der nach innen gekrümmte Strich für den liquescierenden Nachschlagton so stark nach unten gezogen, dass das ganze Notenzeichen deutliche Ähnlichkeit mit der Clivis zeigt[3]). Einen Torculus mit tremolierendem erstem Ton erblicken wir in I bei *nulla*, und *dulce*; in II aber nur bei *et super*, nicht bei *qualiter*. Wir dürfen also gewiss unsere Annahme in Bezug auf den Rhythmus um so sicherer aufrecht erhalten, wie wir sie bereits im ersten Abschnitt § 8 formuliert haben.

Von mehr graphischen Eigenheiten in M 27 unterlassen wir nicht, ausdrücklich zu nennen die Plica (Clivis) mit dem doppelt geschriebenen ersten Ton über talem[4]); den Scandicus flexus, der als Torculus mit einem unter dessen ersten Bestandteil gesetzten Punkt gegeben ist z. B. über *nulla*; den einfachen Scandicus z. B. über *fronde*, den wir in der Reproduktion bei Lambillotte getroffen haben (vgl. das Schema dafür S. 26 Z. 16) und der sich von dem abwärts steigenden Climacus

---

1) Die Tristropha vgl. S. 89 Anm. 4.
2) Vgl. auch S. 35 Anm. 3.
3) S. z. B. I 6 dulce (pondus).
4) Oder soll mit diesem Notenzeichen doch die nahe Beziehung zum Ceph. des Cod. 10075 angedeutet werden? Vgl. auch S. 137 und 143.

hier durch die quadratische Form seiner sämtlichen Nötchen auffällig abhebt. Ähnlich wie ein Climacus endlich sehen zusammengenommen die drei Noten über *germine* aus, nur dass die Virga ihren Haarstrich rechts, statt wie bei der Ligatur links ansetzt.

Was die Doppelnoten anbelangt, so verwendet sie der Regensburger Codex weit häufiger, als M 27. Wir werden sie überall, obschon sie mit den tremolierenden Noten von Cod. 10075 identisch sein können, durch punktierte Viertelnoten oder durch eine von zwei Achteln eingeschlossene Viertelnote annähernd zu übersetzen suchen. Für die Schreibart vgl. Taf. VI (auch VII und VIII).

Cod. 11764 drückt überhaupt, abgesehen von dem einen Mal tremolierende, accentuierte und Glissandotöne durch keine besondern Notenzeichen aus. Wir erwähnen in dieser Handschrift als vereinzelt eine (Podatus-)Konjunktur von zwei getrennten Punktnoten auf *sustinet.* Die Halbierung des ursprünglichen Wertes der einfachen Note wird dadurch, wie bei der Plica (in M 27) um so besser empfohlen.

Cod. Norimb. (II) hat über *talem* eine Doppelnote und über *dulces* einen Cephalicus; sonst nur einfache Noten oder Ligaturen.

Rhythmische Freiheiten in der Übertragung verlangen Cod. 10075 und M 27 in III

–́ ◡ ◡ –́ – –́ – –́
Z. 4 morsu in mortem corruit und

–́ – –́ ◡ ◡ –́ – –́
Z. 6 dampna ligni ut solveret.

Über *morsu in* . . . notiert:
Cod. 10075 Virga, Podatus; — M 27 Scandicus, Virga.
Über . . . *ligni ut* . . .:
Cod. 10075 2 Virgen; — M 27 2 Punkte.

Die Auflösung mit halbiertem ursprünglichem Notenwert ist hier das Natürlichste. In Z. 4 drücken wir, entsprechend dem Scandicus der andern Verse an der betreffenden Stelle des Cod. 10075, die Noten der beiden unbetonten Silben (der Thesis) mit Viertelstriolen aus: ♩. ♩♩ (3); oder — in M 27 — lassen den
(mor-) su in
Scandicus durch die eingeschobene Virga, die selbst stark alteriert zu denken ist, in seinem rhythmischen Wert ebenfalls reducieren: ♫♩ ♪.
(mor-) su in

Übrigens muss begreiflicherweise bei der deutschen Version des Mönchs von Salzburg ab und zu eine Vorschlagsilbe angenommen werden, damit das Versmaß nicht außer Ordnung ge-

rät; und ebenso scheint die einzelne Virga je nach der angemessensten Betonung ihren im Allgemeinen gültigen Wert einzubüßen [1]).

§ 8.

»Inventor rutili« = Schepher und weiser pist [2]).

Um das einfache Lied uns zu veranschaulichen, benützen wir wieder hauptsächlich Cod. 10075 und 11764.

Ersterer notiert in I für die Einzeltöne fast durchgängig Virgen; Punkte tragen nur (Z. 2) .... *luminis* und (Z. 4) *tempora* ....

Anders Cod. 11764. Punkte stehen dort auf:

Z. 1 ... *rutili*; Z. 2 ... *bo|ne lumi|nis*;
Z. 3 ... *certis vi|cibus*; Z. 4 *tempora* ...;
Z. 5 *merso sole cahos*: Z. 6 *ingruit horridum*;
Z. 7 ... *redde tuis*; Z. 8 *Christe fidelibus*.

Immerhin dürfen wir gewiss auf Cod. 10075 fußen; denn er ist sorgfältig geschrieben und vergisst nicht einmal die ♭-Vorzeichnung zur Vermeidung des Tritonus (Z. 5 *merso sole chaos* — s. in den folgenden Versen).

Ligaturen weist er öfter auf als Cod. 11764 und zwar bisweilen zudem tonreichere.

So gebraucht er den Torculus über: *Inventor* (hier mit tremolierender Anfangsnote) [3]) und in derselben Melodiephrase über

Z. 3 ... *certis* ...; Z. 7 ... *redde* ...

Cod. 11764 hat nur Clives.

So Z. 2 über: *dux* ... *luminis* — die Clivis. Cod. 11764 hat nur Virga und Punkt. So den Podatus subbipunctis über Z. 6 *ingruit* ... Cod. 11764 wählt wieder die Virga. Und deren Ton (g) ist augenscheinlich durch die Verschnörkelung rasch umschrieben.

Andererseits notiert Cod. 11764 schon in der ersten Zeile über *Enventor* eine zweitönige (Podatus-)Konjunktur [4]) für den Podatus über Z. 3 *qui* ... Z. 7 *lumen* ... während Cod. 10075

---

1) Z. 2 hat, beiläufig bemerkt, im Deutschen stets einen weiblichen Reim. Für alles s. Notenbeilage Nr. 7 und vgl. Bäumker's Übertragung.

2) Cod. 10075 Fol. 93 (Rückseite); Cod. 11764 Fol. LXXXXVIII; Cod. 715 Bl. 135 ff. cf. Wackernagel I Nr. 34 und 35 S. 30 ff. und II Nr. 593 S. 454. — Außerdem Missale Lips. und Cod. Norimberg. (Nr. II) Fol. 142. Vgl. Taf. V.

3) Vgl. auf Taf. III den Torculus über »nulla« (Z. 2) und über »dulce« (Z. 3).

4) Genau wie über »sustinet« auf Taf. V (s. o.)

sich zunächst auf die Virga beschränkt, indessen bereits bei *qui* .... Z. 3 und bei *lucem* ... Z. 7 ebenfalls den Podatus hat und eine aufsteigende Ligatur ferner bei anderen Versanfängen anwendet: den Epiphonus bei *Quamvis* und den Podatus bei *Se*.

Eine liquescierende Virga (Cephalicus) erblicken wir I 8 über *christe*; II 4 über *lampade*; III 4 *corpore* und III 8 *unde*.

Gewiss darf man hier den kurzen Nachschlagton einem Tremolieren vorziehen, weil in drei von den vier Beispielen die betreffende Konsonantenverbindung *mp*, *rp* und *nd* das Notenzeichen bedingt und letzteres — zweimal geschrieben wie über *christe* — dann offenbar dem Cephalicus über *lampade* analog ist[1]).

Einfach gehalten sind auch die Versionen in dem bereits citierten Nürnberger Codex und in einem Missale von ca. 1450 der Bibl. C. F. Becker (Cod. Lips. in der Leipziger Stadtbibl). In Bezug auf die Einzeltöne gelten hier dieselben Freiheiten bei Benützung von Virga oder Punctum.

Cgm. 715 endlich giebt überall die absteigende Ligatur als Plica wieder; außerdem hat sie von Notenverbindungen nur noch den Podatus. Über III Z. 1 »Das der mensch nicht enwest« ist er als Konjunktur geschrieben[2]).

Das Zeichen des Originals machen wir in der Übertragung hier durch ein Sternchen (*) kenntlich; kommt es doch (in I) auch über einer Silbe vor, die auf dem schlechten Taktteil mitten in der Zeile (4) steht und ferner keinen liquescierenden Ton erwarten ließe[3]). Außerdem mag eine Fermate andeuten, dass es den Zeilenanfang resp. -Schluss vielleicht markiert. Konsequent ist aber hierfür vom Schreiber nicht verfahren worden; denn in II z. B. steht dieses Zeichen nur auf der letzten Silbe; in IV überhaupt nirgends. — Zwei Kürzen statt einer Länge werden aufgelöst, wie in I am Schluss[4]).

---

1) Dennoch ist es vielleicht der Pressus minor, wäre also mit (trem.) zu übertragen.

2) Also entsprechend der Art von Cod. 11764.

3) »In gewis stund (und) czeit«.

4) »herr den gelaubigen dein«. — Schluss auf Bl. 139 ungefähr:



§ 9.

Surgit christus cum tropheo = Christus erstuend mit siges van[1]).

Die Ostersequenz, die wir wenigstens teilweise aus Cgm. 716[2]) und 715[3]) heranziehen möchten, soll hier aus mehreren Gründen zuerst an die Reihe kommen.

Einmal ist sie hervorzuheben als eine Art von Osterspiel[4]). In Cod. 715 schließt sie sogar mit dem berühmten Hymnus »Christ ist erstanden«[5]), dessen Stichworte d. h. erste Zeile wir, beiläufig bemerkt, gewissermaßen als Antwort auf die Frage an Magdalena: »Sag Maria, was sachstu an dem Wege da«? notiert finden. Schon die Schlussnote (𝅘𝅥) auf »da« und das den neuen Beginn markierende gleiche Zeichen auf »Christ« deuten dies an. Aber auch ohne die Melodie näher ins Auge zu fassen, hätte Wackernagel den Irrtum vermeiden können, der ihm in seiner trefflichen Textausgabe mit untergelaufen ist. Würde er das geschriebene »etc.«[6]) beachtet haben, auf den guten Wortsinn gegangen sein und zu jeder Stunde sein eignes fleißiges Sammeln von nicht weniger als 9 Hymnen: »Christ ist erstanden«[7]) gebührend gewürdigt haben, so läsen wir jetzt nicht:

»Sag, Maria, was sachstu an dem Wege,«
da Christ ist erstanden«?[8])

Es ist erfreulich, wenn Germanistik und Musikgeschichte sich je länger desto sicherer in die Hände arbeiten. Denn beide haben ein Interesse an einander, sobald sie sich auf dem Gebiete der poetischen Litteratur begegnen.

Das zeigt wieder gerade die Sequenz »Christus erstuend mit siges van«. Die Melodie des Originals hat im Großen und Ganzen nur dann Veränderungen erfahren, wenn solche durch die Zerlegung einer Silbe der lateinischen Version in Hebung oder Senkung im Deutschen notwendig wurde.



So I 1 b (Den tod er stört mit) seines todes art« und I 3 b

»(mit seines to-)des genadenschaft«

---

1) Cf. Wackernagel II No. 599 S. 457.

2) Bl. 57 (a) ff. 3) Bl. 85 (a) ff.

4) Vgl. W. unter der Hauptüberschrift: »Darinn Magdalena gevragt wirt menigerlay«.

5) S. u. Dritter Abschnitt. 6) Nach »erstanden«.

7) S. Register von Bd. II S. 1171. 8) II 457 letzte Zeile.

_́ _⏑́⏑ _ _́ _ _́ _

II b 2 »Magdalena tet da beleiben«.

Dass wir auch etwa scandieren könnten:

_́ _ _́ _ _́ ⏑ ⏑ _́ _

»Magdalena tet da beleiben«

geht zwar aus dem Text hervor.

Indessen weist uns die Notation auf den zuerst eingeschlagenen Weg

IIa 2 »an dem **krewcz** es da erlost«:

hat eine Plica und zudem IIb 2

über »**beleiben**« einen Climacus, wie über »**erlost**« (a 2).

Freilich folgt unmittelbar ein Fall, wo der Climacus durch die sozusagen daran geheftete Punktnote in seinem Werte reduziert zu denken ist:

_́ _ _́ ⏑ ⏑

IIb 3 »in inprünstiger hercznpein«

_́ _ _́ ⏑́⏑ (3) ⏑ _́ _ _́

vgl. IIa 3 »alle hertt seiner scheffelein[1]) und das lateinische Original IIa 3 *totum gregem ovium* eben mit: Climacus. Aber, sollte die letzte Note auch in Analogie von IIa 3 wegfallen können, so ist man doch zu dieser Annahme nicht gezwungen, weil für jedes einzelne Mal kleine Freiheiten in der Figuration einer und derselben Melodie gar nicht selten gestattet sind, gleichsam als eine Art von Improvisationsgelegenheit für den Sänger. Sicher sind ferner Silben, die beim Sprechvortrag beinahe oder ganz unterdrückt werden, beim Gesang zu einem selbständigen Rechte gelangt, sobald Noten oder Notengruppen darüber stehen. Mindestens sind sie nicht einfach verschluckt worden und die Regeln der germanistischen Metrik erleiden wohl eine Beschränkung speziell, aber nicht allein, hinsichtlich der aus dem Lateinischen übertragenen Hymnen- und Sequenztexte.

Man sehe nur IIb 3 »**her**|**czn**|pein« die zwei Punktnoten über dem ersten Wort und in Cod. 716 IIa 3 *ovium* den Scandicus.

Oder noch deutlicher:

IIIa 1 »(Ich sach Jhesum gar) an**pleckn**« wieder mit 2 Punktnoten; a 2 schreibt ruhig das Reimwort: »strecken«.

Oder: IVa 1 »Mit nageln sein hend) ge**pundn**« mit Climacus

---

1) 

und Punkt genau wie das lateinische Original: IV a 1 *manus pedes perforari.*

Die metrischen Gesetze mögen also wohl von Einfluss auf den Gesang sein, aber sie üben keine tyrannische Herrschaft aus; um uns der guidonischen Redeweise zu bedienen: *Musicus non se tanta legis necessitate constringit* (s. o. S. 109).

Auch ungeschickte Betonungen lassen sich nicht überall vermeiden. Man denke doch eben an das gut trochäische Versmaß bei: *Manus pedes perforari* (IV) und an die Übersetzung:

–́ – –́ – –́ – –́ –

»Mit nageln sein hend gepundn«.

Im Gesang wirkt Derartiges weniger störend und ist offenbar die Auskunft, welche der Mönch von Salzburg fand, um die Melodiephrase dem Deutschen anlöthen zu können. Sobald es irgendwie möglich ist, kehrt er zur natürlichen Aussprache zurück;

◡́ ◡ –

so wieder in IV 3 a »lebentigs (wasser daraus gie)« = *vivi fontis exitum.* In I hat er, um allzuhäufige Verstöße gegen die richtige Accentuation zu meiden, aus dem trochäischen Versschema ein jambisches gemacht. Jedenfalls kommt man mit dieser Auffassung am besten über die Unebenheiten weg.

Doch verbreiten wir uns über die mutmaßlich richtige Accentuation unserer Sequenz nicht weiter, da wir noch genug fernere Beispiele dafür antreffen werden. Zum Schlusse sei nur darauf neuerdings hingewiesen, dass namentlich der Climacus, der in Cod. 715 die Form wie auf Taf. XI hat, in Cod. 716 hier beständig als drei schräg untereinander gesetzte Punkte erscheint. Auch vier- und fünffache absteigende Ligaturen sind in dieser Gestalt notiert![1]

§ 10.

Verbum bonum = Wir süllen loben[2].

Vier Handschriften, die uns vorgelegen haben, nämlich Cgm. 716[3] und 1115[4], ein Salzburgercodex[5] und ein Fragment aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh.[6], geben sämtlich dieselbe Version der Melodie.

---

1) Vgl. für Alles die Notenbeilage Nr. 9.
2) Cf. Wackernagel I Nr. 208 S. 133 und II Nr. 578 S. 439.
3) Bl. 62. 4) Bl. 27 (b) f.
5) Bibliotheksbezeichnung: V 3 A 14.
6) Geschrieben in Benediktbeuren ca. 1420.

Wir sind also wohl berechtigt, davon die älteste mit lateinischem Text versehene, das Fragment, herauszugreifen und neben die auf S. 138, 139 besprochene von Cod. 101 zu stellen. Da zeigt sich nun sofort ein Unterschied.

Im Fragment finden sich nicht bloß Podatus- und Clivis- (resp. Plica-)Ligaturen, sondern auch größere: die Clivis praebipunctis (= Scandicus flexus) und zwar in

I 2 *personemus* . . .
4 *virgo*
II 3 *cujus* . . . . = I 2
III 4 *angelorum* = I 4,

der Porrectus in

I 2 . . . . *ave*
II 3 . . . . *donis* = I 2
III 3 . . . . . *fumi*,

der Climacus in

II 1 *Ave* . . . = 2 *mater*.

Die Doppelnote des Cod. 101 auf *verbum* (d. h. genauer: die verdoppelte Virga über der einen Silbe) ist nichts Anderes als das Zeichen, welches Runge geradezu Distropha genannt hat[1]. Die einfachen Noten sind hier (im Fragment) durchweg Punkte:

Freilich wird auch durch die etwas reichere Verbrämung eine gewisse Monotonie eigentlich nicht verdeckt, weil mehrere Phrasen sich zu oft wiederholen.

Die deutsche Übersetzung in Cod. 1115[2] verursacht keine großen Schwierigkeiten, wenngleich die Betonung nicht überall richtig scheint.

So accentuieren wir bereits:

´ – ´ – ´ – ´ –
I 2 »die Gott erwelt hat allaine«

´ – ´ – ´ – ´
4(a) »die ist genannt Maria«

Dass dieser Notbehelf nicht schlechtweg von der Hand gewiesen zu werden braucht, geht hervor aus:

´ ◡ ◡ ´ – ´ – ´
I 4(b) »voller genaden ist sy da«.

---

1) S. o. S. 89 Anm. 4. — Im Nürnbergercodex II steht bei dem gleich beginnenden ersten Vers der Sequenz »Lauda syon salvatorem« eine rhombische Doppelnote (vgl. aber »Pluem geczartet« auf S. 141 und »Ave maris stella« auf S. 149). Sie muss gewiss so wenig als die Bivirga rhythmisch verdoppelt werden. Für das Notenzeichen in unserm Fragment ist am ehesten auf Taf. V die Tristropha über »clavos« zu vergleichen.

2) Nur in modernen Noten von uns versuchsweise kopiert.

Überhaupt ist es abgesehen hiervon einzig erforderlich, zwei kurze Noten statt einer langen zu setzen an folgenden Stellen:

´ ◡ ◡
I 1(a) »Wir süllen« . . . .

´ ◡ ◡
1(b) »Sy ist ge(lobet) . . . .«

´ ◡ ◡
4(b) »Voller ge(naden) . . . .

´ – ´ ◡ ◡
II 3(b) »liebe mueter von (uns)« . . . .

´ – ´ ◡ ◡ ´ – ´
III 4(b) »und hilff uns an der engel schar«.

NB. II 3 (a) lautet »in deiner huet so wär ich gerne«.

Hier lösen wir am besten die letzte Note der Clivis praebipunctis von der Ligatur ab:



Oder wir fassen das »In« als Vorschlagsilbe:



Dass das »so« eine störende Wortsilbe ist, zeigt auch der Text; und wenn es ausgestoßen werden dürfte, käme wenigstens in die Gruppierung der Noten über den Silben wieder die gewöhnliche Ordnung [1]).

§ 11.

Salve mater salvatoris = Reicher schacz der höchsten freyden [2]).

Mannigfaltigere Formen treten in der Sequenz »*Salve m. s.*« hervor.

Ja, ihre Melodien werden zu verschiedenen Texten gebraucht, so allein in Cod. germ. man. 716

1) zu dem in der Überschrift genannten lateinischen [3]),

---

1) S. die Notenbeilage Nr. 6.

2) Cf. Wackernagel I Nr. 194 S. 125 f. und II Nr. 582 S. 444 f.

3) Bl. 173 ff.

2) zu: »*Ave virgo stella maris*«[1]),
3) zu: »Reicher schacz der höchsten freyden«[2]),
4) teilweise zu: »*Ave virgo gratiosa*«[3]).

Eine weitere Originalversion ist uns in Cod. 10075 aufbewahrt[4]).

Nur ein einziges Mal, im letzten Verse der deutschen Sequenz und in demjenigen der beiden lateinischen Urtexte stoßen wir auf eine fünffache Ligatur; es ist Plica und Torculus zusammengefügt in:

α) XII 5 »mit genad streich durch die schuld« (= b. »chint gib in dein ewig huld«)[5]) und im *dolus providentiae* des Cod. 716.
β) Cod. 10075 hat auf ... »*providentiae*« einen Podatus subtripunctis.

Sonst bleiben die Ausschmückungen innerhalb der Schranken von viertönigen Ligaturen[6]).

In den korrespondierenden Handschriften finden wir für den ersten Fall, für α), einen Torculus (in B: *dona jhesus maria*) oder gar nur eine einfache Note[7]) resp. (in A: ... *providentiae*) einen Cephalicus; für β) lauter einfache Noten.

Was nun die vier verbundenen Töne betrifft, so bilden sie bald diese, bald jene Gänge und Windungen.

Eine Virga subtripunctis haben wir vor uns in B: v. II 1 »*Ave nocte solem paris*«. A und A 1, sowie C schreiben jede den Climacus[8]).

Ferner (in B): III 1 »*Ave prolem invenisti*« = 2[9]) »*post baptis-*

1) Bl. 189 ff. Cf. Dreves, Analecta 10 (1891), S. 81.

2) Bl. 170 ff., cf. Cod. 715 Bl. 12 ff.

3) Bl. 71, 72, cf. Dreves, Analecta 2 (1888), Nr. 2 S. 149; und Mone Bd. 2, Nr. 525 S. 312.

4) Wir nennen der Kürze halber »Salve mater salvatoris« A und A 1 (Cod. 10075 als der ältere wird bezeichnet mit A), »Ave virgo stella maris« B und »Reicher schacz der höchsten freyden« C. Da diese Handschriften der Hauptsache nach zur Illustration genügen, so citieren wir, insofern es als wünschenswert erscheint, z. B. Cod. 715 Bl. 12 ff. »Reicher schacz der höchsten freyden« für sich.

5) Wenn nichts weiter bemerkt ist, so deckt sich a mit b, d. h. der erste mit dem zweiten Halbvers.

6) Unter »Ligaturen« verstehen wir überhaupt gesanglich über einer Silbe verbundene Töne, also von jetzt an auch die »Conjunkturen«.

7) Vgl. Cod. germ. 715.

8) »Salve verbi sacra parens«
»Creatur ward nye gemachet«.

9) Diese Melodiephrase ist bis zu den beiden eingeklammerten Textsilben Wiederholung der ersten.

mum inve[nisti]«. A 1 und C notieren Plica, A Climacus[1]). Ebenso: v. IV 2a »*fles prolatum, ex- probatum*«.

Im zweiten Halbvers: *hunc delatum, scis relatum*
ist die Ligatur weiter zurückgeschoben und hat ihren Platz mit der Punktnote getauscht. — Bei A und A 1, C fällt auf die letzte Silbe eine einfache Schlussnote. Da nun deren Verse hier mit männlichen Reimen endigen, so müsste bei genauer Übereinstimmung mit B an dieser Stelle die Virga subtripunctis angebracht sein[2]).

Der Vollständigkeit wegen sind in B für die besagte Ligatur noch aufzuzählen:

V 3 *plangis jhesum maria,*
IX 3 *tumba, mors sunt signa plura,*
XII 5 *dona jhesus maria.*

Was z. B. A und C für Noten oder Notengruppen über die entsprechenden Wortsilben setzen, wird bereits aus den Notenbeilagen klar[3]). Es sei also hier nur noch ausdrücklich auf V 3 von A verwiesen: *quae fructum parturiit*; er deckt sich, abgesehen von dem liquescierenden Ton über *fructum* Note für Note mit B.

Trotzdem die letztere Handschrift übrigens in V 3 b über »*maria*« einen Podatus verzeichnet, erkennt man doch hierin alsbald eine rein graphische Licenz, für in 3 a *maria*, und man darf darum die Ligaturbestandteile ihrem rhythmischen Werte nach nicht als solche nehmen.

Der Climacus resupinus ist auch in unserer Sequenz nicht selten. So findet er sich in A III 3 *cella pigmentaria*, während A 1, B und C sich mit einfachen Noten begnügen[4]).

Ganz ähnlich ist die Tonformel in IV 3 *salutis puerpera.*

A 1 und C schreiben einen Podatus, B schreibt gar nur einen Punkt[5]).

---

1) »porta clausa, fons ortorum«
»Engelischer grues dich grüesset«.

2) »Mediatrix hominum«
»nöch | man noch mail dein leib nie spürd«

NB. Z. 1. »Vor und nach und in der purd« trägt ein seltsames Ligaturzeichen, welches zwischen Clivis und Plica in der Mitte steht und wohl als irgend welche Verbesserung des Schreibers betrachtet werden kann, vgl. Taf. XIV zweitunterste Zeile.

3) »quae fructum parturiit«
»aller tugenten ursprung«.

4) B: »vinum jhesu maria«.
C: »Dein süess wais kain pittrikait«

5) B: »mane jhesum maria«.
C: »chäusch in chäusch das chäusch gepar«

Dagegen verwendet A 1 den Clim. resupinus in V 3 »*quae fructum parturiit*«, wo A, B und C wenigstens einen Climacus haben. — Einen solchen setzen sämtliche vier Hauptquellen und nun ist es Cod. germ 715, welcher mit dem Clim. resup. sich von ihnen absondert, nämlich in VII 2 »dir ward nye ze pös chain pöser [1]).

Für die Annahme von kleineren Durchgangsnoten spricht inbesondere A an folgender Stelle: VIII 1 b »*Laus humani generis*«. In 1 a »*Palmam prefers singularem*« nämlich ist dem weib- Endreim gemäß die Ligatur zerlegt in Virga und Porrectus, cf. B und C [2]). Man bemerke überdies, wie B zur Ausnahme den Porrectus in VIII 1 b wiedergiebt: »Schätz ob si sich künn erparmen« [3]). Die tonalen Elemente der Ligatur treten hierbei noch deutlicher als rhythmisch gleichwertige hervor. Denn einen lediglich graphischen Unterschied stellen Virga und Punkt dar, wie wir dies auch weiterhin noch sehen werden [4]).

Nicht immer gleich geschrieben wird eine ganz ähnliche Figur. Wir treffen sie in dieser Sequenz zuerst in IX 2 von (A 1) und C. So verbindet C »benn er sicht dein brüstlein an« Plica und Podatus [5]): und ebenso in IX 4 »So er scheusset weib und man«. Diese Schreibweise ist als die wohl gewöhnlichere ferner zu belegen in X 2 b »chan dein nam hoch überplüemen«. Sodann in B:

IX 4 *penas jhesu maria*
X 2 *hora vespertina datur.*

In A: X 2 *et totius trinitatis.*

Dagegen kennt die letztere Handschrift auch die Verbindung von Clivis und Podatus in

IX 4 b *immortalis caritas.*

Wechseln doch Plica und Clivis allein bekanntlich schon leicht mit einander ab, vgl. im selben Vers:

1. b *lux eclipsim nesciens* (Cl.) 3. b *ardor indeficiens* (Pl.)

Die Clivis praebipunctis wird in unserm Beispiel nur durch B repräsentiert und zwar:

---

1) B: »plangis jhesum maria« } V.
C: »aller tugenten ursprung« }
A (und A 1): »Cui nullus par in thronis« }
B: »hora ducem contemplaris« } VII.
C: »dir ward nye ze pös chain pöser« }

2) »Ave nato commendaris«.
»Auf genad pist du geartet«: B und C wie A VIII 1 a.

3) Vgl. Tafel XIV oberste Zeile.

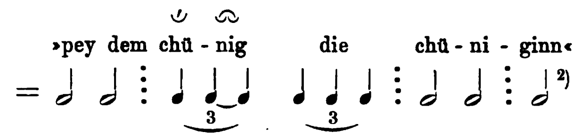
4) IX 2 »virginis est castitas« und XI 4 »ordines celestium« in A citieren wir nur. Die Parallelversionen bringen wieder, mit einer einzigen Ausnahme (dem Climacus), lauter einfache Noten statt des Clim. resup. —

5) Die Figur mag etwa Scandicus praepunctis genannt werden.

III 3 *vinum jhesu maria* und
XI 4 (b) *munus jhesu maria.*
Außerdem XII 3 *surgit scandens lux divina.*

Entweder entspricht ihr ein Scandicus — so in III 3 und XI 4 von (A 1 und) C; oder ein Podatus — so in XII 3 und stets in A[1]).

NB. C XI 4 a muss den Scandicus zergliedern, weil eine betonte Silbe in zwei Kürzen aufgelöst ist:



— Der einzige Vers mit Podatus subbipunctis ist in A 1 und C: IX 1 (= 3); B schreibt an dieser Stelle einem Punkt, A einen Climacus[3]).

Eine Zerlegung dieser Ligatur in Podatus und Plica bei C 3 a: »Seinew geschos prich ab mit güet« zieht notwendig auch eine rhythmische Alteration der Plica nach sich; denn das Schema wird ungefähr lauten:

»sei-new|geschos (prich)« etc.[4]).

Da die kleineren Ligaturen nur in A noch einige Besonderheiten bewahrt haben, so wird ein Hinweis auf dieselben

---

1) A 1 III 3 »cella pigmentaria«
XI 4 »ordines celestium«
C III 3 »Dein süess wais kain pittrikait»
XI 4 a »pey dem chünig die chüniginn«
4 b »sünder und die sünderinn«
A XII 3 »pervicacis et versuti«
C XII 3 »die all unser sünd dann sagen«.

2) Cod. germ. 715 teilt für unser Ohr gefälliger:
»pey dem chünig« etc.

3) A »Sol luna lucidior«
B »Ave vox, sol, nox obscura«.
C »Jesus hat ein senft gemüet«

4) Vgl. Tafel XIV, vierte Zeile; ferner die dritte: »Jesus hat« etc.
NB. In der photolithographischen Wiedergabe ist durch ein kleines Versehen an letzterer Stelle auf der F-Linie eine Note der vorhergehenden Seite nicht wegretouchiert worden. Die Tinte hat hier, wie oft, durch das Papier geschlagen, was schon die verschwommenen Umrisse beweisen. Man sehe aber zudem den zweiten Halbvers: »Nim es« ... und »fraw der (parmig)«.

die notwendigen Bemerkungen über den Rhythmus der Sequenzmelodien passend ergänzen.

Mehrfach erscheint der Cephalicus, nämlich in:

I a 1 *Salve mater* ***salvatoris***,
b 1 *ab* ***eterno vas*** *provisum*,
III a 1 *porta clausa, fons* ***ortorum***,
a 2 *cella, custos* ***ungentorum***,
b 2 *mirram thus et* ***balsamum***,
IV a 2 *mediatrix* ***hominum***,
a 3 ***salutis*** *puerpera*,
b 2 *rosa* ***patientiae***,
V a 3 *quae* ***fructum*** *parturiit*,
VII a 3 ***arte*** *vel materia*,
b 2 ***aurum*** *fulvum claritatis*,
XI a 3 *super omnes* ***ordinaris***,
XII a 3 *pervicacis* ***et*** *versuti*,
a 4 *tuae* ***cedat*** *vis virtuti*,
a 5 *dolus* ***providentiae***,
b 2 *salva servos tuae* ***matris***.

Abermals steht dieses Zeichen namentlich an Stellen, wo liquescierende Töne vermutet werden können. Indessen nicht immer, wie bereits ein Blick auf die Liste zeigt[1]).

Ganz regelrecht vertritt den Cephalicus: eine Clivis in III 1 b *cinamomum, calamum*; eine Plica in XI b 3 *ne terrores* ***sive*** *doli*.

Wir dürfen also, wie schon in anderen Beispielen, aus Cod. 10075, die liquescierende »Ligatur« in nahe Verwandtschaft zu Clivis und Plica bringen. Auch C z. B. hat fast durchweg die Plica, wo in A der Cephalicus geschrieben ist.

Beiläufig bemerkt, ist der Porrectus (in III b 1) auf »*calamum*« eine tonale Kontraktion der Clivis und Virga auf »*ortorum*«; wir nehmen auch eine rhythmische an und transskribieren konsequenter Weise nicht , sondern 3.

Das in § 7 als Pressus aufgefasste Notenzeichen wird hier am besten wiederum gleich übersetzt, nämlich in:

VI a 1 »***Tu*** *celestis* ***paradisus***,
VII a 1 »***Tu*** *thronus es salomonis*«.

---

1) S. zunächst IV 2 »mediatrix **hominum**«. Im selben Verse wird es in b 3 »nardus **odorifera**« durch Virga und nachfolgenden Punkt ersetzt. (S. auch XII 5: dolus **providentiae**). Dass unmittelbar davor aus Vergesslichkeit eine Virga weggelassen ist, lehrt ein Blick auf »**salutis**« (puerpera) a 3.

Immerhin steht bei der entsprechenden melodischen Phrase diesmal eine Clivis in VII b 1 *Ebur candens castitatis*[1]).

Zu erwähnen ist in VII a 2 »*cui nullus par in thronis*« der Climacus mit der mit einem kommaförmigen Haken versehenen Schlussnote. Ein rasches Hinüberschleifen derselben auf den folgenden Ton mag sie aus der geläufigen Notationsart herausheben ♩ ♩ ♩ ♪.

Ein vereinzeltes Beispiel für das Gegenbild des Cephalicus, für den Ephiphonus, liegt uns vor in I b 3 *manu sapientiae*[2]) (in a 3 *vas celestis gratiae* — steht nur eine Virga).

Wir unterscheiden diesen aufwärtsgekrümmten Haken vom Podatus, von ♩ ♩, in der Übersetzung durch ♩ ♪.

Unter den nicht eigentlich ligierten Noten muss eine tremolierende Virga ungefähr dem Cephalicus entsprechen:

vgl. XII a 2 *te tuente simus tuti*, mit b 2 *Salva servos tuae matris*.

Für die Einzeltöne wird weitaus am öftesten eine Virga verwendet, und wo ein Punkt geschrieben ist, handelt es sich immer um die tiefen Tonlagen der Melodie.

Die Parallelhandschriften verzeichnen überhaupt nur ♦[3]).

§ 12.

»Gratulare sponsa christi«[4]).

Diese Ottosequenz findet sich als erste in der Kap. I § 8 erwähnten Handschrift[5]); ferner eine teilweise Parallele dazu in einem Prachtcodex der Lorenzerkirche zu Nürnberg[6]). Wir nennen

---

1) Auch in den gleich beginnenden Melodieabschnitten:
VI a 2 »Libanusque non incisus«,
VII a 2 »Cui nullus par in thronis«.

2) Vgl. das Zeichen auf Tafel V Z. 2 des Hymnus »Inventor rutili«.

3) Vgl. Notenbeilage Nr. 10.

4) Cf. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters III (1855) Nr. 750 S. 157: De uno confessore und Nr. 1114 S. 472, 473: De s. Ottone confessore et pontifice.

5) St. ist geschrieben 1487 zu Bamberg und gehört jetzt der Bibliothek der Jakobikirche zu Stettin. Die Notentypen, zwar größer, sind doch mit Taf. IX—XI zu vergleichen.

6) N. ist von 1510 datiert. Einen weiteren ganz entsprechenden Folioband mit denselben deutschen Choralnotentypen, gleichfalls aus den ersten Decennien des 16. Jahrh., haben wir bereits Kap. II § 7 und § 8 citiert.

die beiden Versionen nach ihrem Fundort ST. und N. Zudem veranlasst uns die Chronologie, das Stettiner Dokument zu Grunde zu legen, abgesehen von dem Umstande schon, dass dort eben zwei Sequenzen einer langen Liturgie zu Ehren des Pommernmissionars angefügt sind[1]). Von ihnen deckt sich, wie bereits angedeutet, »*Gratulare sp. chr.*« öfters nicht mit derselben Sequenz in N. Gerade der Schlussvers lautet in St. (VIII):

Praebe pias pater aures
qualescumque sume laudes
doctor celeberrime.
funde preces aput christum
ut instauret chorum istum
paci saluberrime[2]).

In N. dagegen (VII):

Tandem morte dissolutus
mole carnis est exutus
sic in regnum constitutus
sic coronam assecutus
glorie feliciter
christe fons dilectionis
qui probasti cor ottonis
reple tuis tuos donis
repleamur ut in bonis
domus tue jugiter[3]).

Demgemäß besitzen hier auch die beiden Versionen der Sequenz jede ihre selbständige Melodie. Und, nur in ST. kommt eine siebentönige Ligatur vor. VIII 3 schreibt über »*celeberrime*« (und »*saluberrime*«) — Climacus, Virga praetripunctis zusammen und dann, alleinstehend einen Punkt.

Will man den alleinstehenden Punkt in seinem rhythmischen Werte stark verkürzen, so kann man die sieben Glieder des Melismas als sieben gewöhnliche Achtel des geraden ($^2/_2$-)Taktes, den Punkt aber als das achte auffassen. Oder dann: sie haben

---

1) Im Cod. Ratisbon. der Bibl. Proske (s. § 7 bei »Crux fidelis«) können wir wenigstens das Vorhandensein einer weiteren Ottoliturgie feststellen; jedoch ohne Sequenzen und nur mit den Stichworten resp. -Noten der Antiphonen, Responsorien, Versikel etc. Meistens stimmen dieselben mit ST. überein.

2) Cf. Mone III, S. 157.

3) Cf. Mone III, S. 472; für den Text von N. ferner: 1890 (91?) Dreves, Sequentiae ineditae, Zweite Folge, pag. 232 Nr. 315 (Bd. G der Analecta hymnica medii aevi).

ungefähr den Wert von Achtelsseptolen. Demnach wäre die Transskription [1] und [2].

N. verzeichnet überhaupt nirgends größere als viertönige Ligaturen.

Dies gilt natürlich nur, wenn doppelt geschriebene Töne nicht wirklich als rhythmisch verdoppelt aufgefasst werden müssen. Man vergleiche dafür in ST. III a 3 »*lucet in perpetuum*«: Clivis, Plica und Virga sind aneinandergehängt; ebenso zwei Plicae und eine Virga in III b 3 »*deus exercituum*« [3]).

In N. hat III den Text, welcher in ST. als IV steht, nämlich:

a) *Non in vase nec sub lecto*
constituta sed in tecto
procul sparsit radios etc. [4]).

Auf »*sparsit*« (a 3) stehen zwei Plicae (vgl. ST. III b 3) und die folgende Virga ist von ihnen getrennt. Auf »*terrens adversarios*« (b 3) wird die Ligatur wie in ST. III b 3 mit derselben zusammengeschlossen.

Was wir von diesen verdoppelten Tönen halten, ist bereits in Kap. I § 8 ausgesprochen; wir fügen nur der Genauigkeit wegen die verschiedenen, von einander sehr wenig abweichenden Transskriptionsarten bei, welche annähernd solche Eigentümlichkeiten des gregorianischen Gesangs wiedergeben mögen:

ST. III 3 schreiben wir:



---

1) D. h. mit einer uns geläufigeren Gruppierung der Achtel:



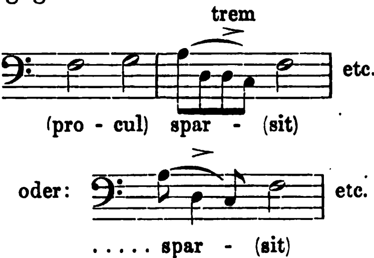
2) Oder, noch freier: .

3) ST. IV a 3 und b 3 »procul sparsit radios«; »terrens adversarios« notieren wie III a 3: Clivis, Plica, Virga.

4) Schon V. II in N. »Vita cujus et doctrina« etc. = V. III in ST. wird natürlich mit der Melodie von dessen V. II »Plaude manu, voce clama« verbunden, weil dieser Vers in N. ausgefallen ist und die Verschiebung hier ohne Textveränderungen geschieht.

Dementsprechend wäre natürlich auch die Ligatur von N. III 3 b rhythmisch zu übertragen.

N. III a 3 dagegen:



Den Cephalicus haben wir auch in der Sequenz »*Ad honorem summi regis*« getroffen.

In »*Gratulare sp. chr.*« hat ihn merkwürdigerweise nicht etwa IV b 2: ... *fulminabat* über sich[1]), sondern IV a 2 ... ***sed*** *in tecto*.

Man ist bei dieser Handschrift geneigt, an ein spontanes Versehen des Notenschreibers zu denken, der vielleicht gerade den Text des ganzen Verses für sich gelesen haben mochte, und nur soviel sicher wusste, dass ein minimer Unterschied zwischen Punkt resp. Virga einerseits und Cephalicus resp. Punkt mit Kommahaken andererseits existiere. Das letztere Zeichen wechselt mit der Plica in V b 1 .... *ab errore*[2]).

N. ersetzt es an einer musikalisch entsprechenden Stelle durch die Virga; überhaupt gebraucht er es in der Ottosequenz nie, auch den Cephalicus nicht[3]).

Sonstige kleine Unterschiede zwischen ST. und N fallen hier außer Betracht, weil wir in anderen Beispielen solche berücksichtigt haben.

Die Verzierungen in ST. VI a 1 »*Ecce Joseph* ***fortunatus***« — im Gegensatz zu den gemessenen einfach Tonschritten über (a 2) »*vir accrescens et probatus*« reizen zwar zu der Annahme, sie seien absichtlich hierher gesetzt. Allein N benützt dieselbe Melodie zu V »*Dum convertit ab errore*« etc. Immerhin wäre eine Art von bewusster Tonmalerei möglich, weil in N. VI von ST. (eben »*Ecce Joseph*« etc.) überhaupt fehlt, und die Nürnbergerhandschrift ja die jüngere ist. Sie hat wenigstens die Melodie sorgfältig gebucht.

---

1) Hier steht ein Punkt. N. hat bei derselben Melodiephrase in IV a 2 »... **fit** mensurae« eine Virga.

2) S. auch Kap. I § 8.

3) Dagegen N. (II) schreibt diesen ( ) über »**dulces**«! s. o. § 7 und ferner S. 11 Anm. 2.

Drittes Kapitel.

Melodien zu rhythmisch bewegten und wechselnden Versmassen. Beispiele volkstümlich klingender Melodien.

Das Prinzip des Notenwertes gemäß der Notenzahl über einer Silbe muss gewöhnlich, soll es nicht von vornherein verwerflich sein, auch für weniger einfache Versmaße geltend gemacht werden können — immerhin bisweilen unter Zuhilfenahme von gewissen Freiheiten der Interpretation.

Wir dürfen aber gleich hier bemerken, dass diese Freiheit dennoch kaum je in Willkür auszuarten braucht:

1) weil es sich entweder um die früher bereits nachgewiesene Verkürzung des Wertes einer Einzelnote handelt — falls dieselbe überhaupt, z. B. bei Übersetzungen ins Deutsche, nötig ist —, oder um eine Verlängerung derselben,
2) weil die Beispiele für veränderten Wert der Bestandteile einer Ligatur im Interesse des Metrums an sich selten sind.

Als erster möge ein Hymnus in Distichen den etwas mannigfaltigeren Reigen eröffnen.

§ 1.

»Sancta dei genitrix«.[1])

Entschieden beinahe mehr Ausnahmen von der Regel, als uns überhaupt vorgekommen sind, macht offenbar die Melodie, welche uns in einem Fragmente[2]) des Basler historischen Museums vorliegt.

Im Texte verlangen diesmal sehr oft Worte das Umgekehrte unserer bisherigen Annahme d. h. Vergrößerung der rhythmischen Werte bei einzelnen und bei ligierten Noten, nämlich an folden Stellen:

I. *Sancta dei genitrix mesta comitata dolore*
ad [1] *nati* [1] *venit tristia fata sui.*
II. ***Ad*** [1] *quam natus ait mulier tua cura Joannes*
hic erit atque decus presidiumque tibi.

---

1) Cf. Morel, Hymnen, 1. Hälfte. Einsiedeln 1866, Nr. 212 S. 157.
2) Saec. XV.

III. *Charo* [1] *discipulo* ***dixit*** [1] *solabere matrem*
deride tuaque jam multa dolenda tulit.
IV. *Succubuit* [1] *postquam* ***vocem*** [1] *cognovit alumni*
pectora ***contundens*** [2] *cum nimio gemitu.*
V. ***O*** [1] *quantos* [2] *illic* ***mater*** [2] *dilecta dolores*
passa est (n. b.) *hoc iterum dicere nemo potest.*
VI. *Nec* ***poterit*** [1] *quisquam digna enarrare* (n. b.) *loquela*
quam [1] ***matri*** [1] *charus filius ipse fuit.*
VII. *Illius* ***ingentes*** [1] ***dicamus*** [1] *carmine laudes*
Qua ***populis*** [3] *pandit prima salutis iter.*
VIII. *Ergo* ***piae*** [1] *matri sit* ***laus*** [1] *et gloria semper.*
Ipse ***libens*** [3] *subit viscera casta deus* [1]).

Rechnen wir zusammen, so sind es zwanzig Ausnahmefälle, wovon drei die Plica, zwei den Climacus und die übrigen die Einzelnote betreffen, eine immer noch nicht allzubeunruhigende Zahl für die Ligaturen bei dem komplizierten Metrum.

Als Eigentümlichkeit, die aber die natürliche Folge der verschiedenen von selbst sich ergebenden Cäsuren ist, erwähnen wir hier auch die Verschiebbarkeit von Melodieabschnitten auf die oder jene Zeilenhälfte, sodass etwa selbst der Notenwert dabei sich ändert — jedoch ohne weitere Unregelmäßigkeit, vgl. z. B.[2]):

I. ***tristia fa***(*ta*) mit IV. »***cum mimio***«,
I. (*ad nati*) ***venit*** mit V. »(*ite*)***rum***«,
I. (*ad nati*) ***venit*** mit VII. »*que* ***populis***«,
I. (*tristi*)***a fata*** mit VII. »***prima salu***(*tis*)«,
I. (*tristi*)***a*** (*fata sui*) mit VIII. »***viscera***«.

Die Einzelnote nun, welcher wir bei $^3/_2$-Takt ausnahmsweise den Wert einer Ganzen zuschreiben möchten, steht selbstverständlich immer über den schwerstaccentuierten Anfangssilben eines Versfußes, und ebenso verhält es sich mit der Plica und

---

1) [1] bedeutet Verlängerung einer Einzelnote; [2] eine solche der Plica (Clivis); [3] eine solche des Climacus; (n. b.) bezeichnet die beim Gesange nicht berücksichtigten Elisionen.

Bei der Übertragung machen wir zuerst keine Ausnahme, sondern fügen Pausen ein und erwähnen die selteneren Fälle darauf ausdrücklich.

2) I: Virga; Punkt; 2 Climaci; 3 Punkte — IV: Punkt; Plica; Punkt; Climacus; 3 Punkte.
I: Virga; 2 Punkte; Plica; Punkt — V: Punkt; Virga; Punkt; Punkt; Virga; Punkt; Climacus.
I: s. o. — VII: Virga; 2 Punkte; Climacus; Virga; Punkt.
I: s. o. — VII: Plica; Punkt; Plica; Virga; 3 Punkte.
I: s. o. — VIII: 3 Punkte; Climacus; 3 Punkte.

NB. Wir geben hier immer die Bezeichnung aller Noten einer Halbzeile und legen dabei den Text des ersten Verses zu Grunde.

dem Climacus. Erstere wird in diesem Fall zu transskribieren sein [notes] statt [notes], letzterer [notes] oder [notes] statt [notes][1].

Ein Climacus in Form von Plica mit nachfolgendem Punkt ist einfache Schreibvariante[2]. Er verdankt diese seltenere Gestalt wohl dem Umstand, dass sonst die geschwänzte Note der Schlussnote des vorhergehenden Climacus zu nahe gekommen wäre und also leicht eine kleine Konfusion angerichtet hätte.

Bei der ersten Auflösung, einem Versuch, überall gemäß den Regeln zu verfahren, entstanden natürlich manche Pausen, die nicht bloß das Versmaß, und den Sinn der Satzglieder, sondern auch Worte durchbrachen[3]. Derartiges wäre in der niederländischen alten Kunstform des Ochetus, welche ein Schluchzen ausdrücken will, sehr wohl möglich. Auch bei unserm Text wäre sie angebracht[4]. Doch wollen wir kein Gewicht auf die Bemerkung als ein Argument zu unsern Gunsten legen, namentlich weil der Hymnus direkt zu den liturgischen, einstimmigen, Gesängen gehört[5].

§ 2.

»Salve festa dies« resp. »Grüest seist heyliger tag«[6].

Hatten wir, vorausgesetzt die Anwendung von ‚Takten', bei »*Sancta dei genitrix*« etc. deren zwölf nötig, so finden wir bei dem ebenfalls in den Rahmen eines Distichons gefassten »*Salve festa dies toto venerabilis evo*« nur elf als die unumgängliche Zahl. Der Grund hierfür ist leicht einzusehen:

Der zweite Halbvers enthält am Schlusse seines ersten

1) In IV »pectora contundens«; und in V »O quantos illic mater« etc. steht die breite Plica. In VII »que populis« etc.; und in VIII »ipse libens« etc. der teilweise verlängerte Climacus.

2) VI »filius ipse fuit«.

3) In v. II fällt die gewöhnliche Pause nach der ersten Halbzeile (»ad quam natus ait«) fort, wenn die Punkte über »mulier« mit ihrem ursprüng- Werte übersetzt werden. Allein man könnte sie auch mit Vierteln wiedergeben, weil sie meistens zusammen eine Plica bilden (s. I »Sancta dei genitrix«). Dann hieße es:

[notes] etc.

Ad quam na - tus a - it mu - li - er

4) Man denke nur an V »O quantos illic mater dilecta dolores — passa est« etc.

5) S. Notenbeilage Nr. 1 des dritten Kapitels.

6) Cf. Wackernagel I, Nr. 83 S. 66 und II, Nr. 596 S. 456. Ferner: Cod. 5023 Bl. 230 a in deutschen Choralnotentypen und: Cod. 715 Bl. 139 b.

Teiles zwei Längen statt einer Länge und zweier Kürzen, »*qua deus infernum — vicit et astra tenet*« [1]).

Dieser scheinbaren Unregelmäßigkeit ist abzuhelfen, ohne irgend welchen Notenwert zu alterieren — indem die Pause von zwei Halben auf einen ganzen Takt ausgedehnt wird. Also:

etc.

qua de - us in - fer - num vi-cit [2]).

Die uns vorliegende Handschrift mit diesem lateinischen Hymnus bietet durchaus nichts Auffälliges, es wäre denn, dass sie hinter den Noten beinahe jedes einzelnen Wortes zur Verdeutlichung kleine Striche anbringt. Darum sind wir berechtigt, über »toto« die beiden letzten Noten Punctum und Virga zu einem Podatus zusammenzuschließen [3]).

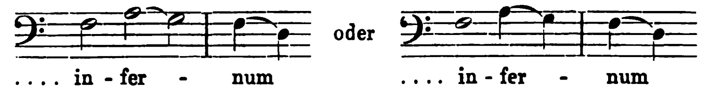
Während in dem Liederbuch des Mönchs von Salzburg, abgesehen von der fünffachen Ligatur [4]) am Anfang und einigen sonstigen unbedeutenden Abweichungen, der Melodiegang übereinstimmt mit demjenigen von »*Salve festa dies*«, ist dagegen offenbar das Versmaß gründlich mißverstanden, oder im Deutschen mindestens nicht durchgeführt. Wir sehen, dem Verfasser lagen Reime an den Schlüssen der vier Halbzeilen mehr am Herzen, als die Wiedergabe des schwierigen Originalrhythmus. Und demnach gelangen wir zu einer Art von Wechseltakt:

Für die erste Hälfte des Verses bleibt am besten der $^3/_2$-Takt bestehen, für die zweite braucht man einfach den $^2/_2$-Takt zu setzen, den Wert der Punktnoten über »seynen aus« ..... etc. zu verkürzen, und Alles ist in Ordnung.

Der Hexameter wird hier wahrscheinlich als durchweg ungetrennte Einheit, ohne Pause bei einer Cäsur, zu betrachten sein. Denn auch der in Cod. 715 gerade an Zeilenschlüssen gebräuchliche senkrechte Trennungsstrich steht zuerst nach »lobsag«;

1) Vgl. in »Sancta dei genitrix« dagegen II »hic erit atque decus« (strengste Form).

2) Allerdings müsste, bei völlig konsequenter Beobachtung des angenommenen Gesangsaccentes (vgl. § 1), auch hier entweder die Plica über »infernum« verlängert werden, oder dann die Einzelnote über »infernum«, also übersetzt etwa:



3) Dass über »deus« ebenfalls ein analog geschriebener Podatus gemeint ist, geht ferner aus Cod. 715 hervor.

4) Virga praediatessaris = Scandicus praebipunctis vgl. Pal. II 34. — Man könnte also noch weiter die Ligatur betiteln: Podatus praetripunctis.

weiterhin nach »qual« und nach »sal«[1]). Vielleicht liegt auch in diesem Umstand eine Hindeutung darauf, dass sich der Hymnus augenscheinlich in seinem Verlauf immer mehr dem Liedartigen nähert[2]).

§ 3.

»Gloria laus et honor«[3]).

In verschiedenen Handschriften[4]) ist uns vor Augen gekommen der Hymnus:

Gloria laus et honor tibi sit rex Christe redemptor
Cui puerile decus promsit osanna pium.

Oder wäre dieser Text unter die Sequenzen einzureihen, weil das zweite Distichon eine selbständige Melodie besitzt?

Israhel es tu rex davidis et inclita proles
Nomine qui in domini rex benedicte venit (*venis*).

Wir sind für den Augenblick außer Stande, nach den gemachten Kopien die für unsere Untersuchung übrigens nebensächliche Frage sicher zu beantworten.

Wackernagel bemerkt: »Thomasius giebt auch an, dass im Gesange hinter jedem Distichon vom zweiten an das erste wiederholt wird«[5]); citiert indessen als Quelle u. A. ausdrücklich »B.: Hymni 1513 Bl. 33«[6]). Deshalb nehmen wir einstweilen ein Alternieren der beiden Melodien an, so entweder, dass V. 3 ff. diejenige von V. 2 haben, oder dass V. 1, 3 und 5, sowie V. 2,

---

1) Sonst wäre innerhalb der beiden ersten Halbzeilen eine Pause und nachfolgende Verkürzung nicht übel angebracht bei:

»al-ler e-wi-kait wir-dig lob - sag«

2) 1. 2. 3. 4.

Als got dy sey - nen aus hel - le qual

1. 2. 3. 3.

lost und halt der hym-mel sal

s. Notenbeilage Nr. 2.

3) Cf. Wackernagel I Nr. 130. S. 88.

4) Cod. lat. man. 11764 und 10075; Neumenmscr. 14083 Bl. 85.

5) W. I. S. 89 oben.

6) W. I. S. 88 unten.

4 und 6 mit einander übereinstimmen[1]). Im letzteren Falle wiegt natürlich eine Melodie vor.

Setzt man nun die Vorzeichnung des $^3/_2$-Taktes, so kommt nahezu Alles mit unseren bekannten Grundsätzen überein (in den Versen 1 und 2). Nur beim zweiten Halbvers des ersten Distichons »*cui puerile decus*« etc. machen wir von der Freiheit eines Auftaktes Gebrauch. Anstatt »*cui*« wie »*qui*« zu singen, lassen wir das »*cu*« mit seiner Tonfigur (Scandicus resp. Podatus) einen solchen bilden, und dann steht »*i*« als erste betonte Silbe des dreiteiligen Taktes.

In Cod. 10075 sind über einigen Silben die Noten weggefallen; wir restituieren sie, gestützt auf Cod. 11764, in Klammern. Die ebengenannte Handschrift setzt über: »*nomine qui in domini*« zwei Noten auf derselben Tonhöhe; umsomehr Grund, diesmal nicht nur eine textliche Elision, sondern auch eine Art von gesanglicher anzunehmen:

etc.[2])

no-mi-ne qui in do - mi - ni

Es ist also nicht unmöglich, distichische Verse im Gesange sich kenntlich ausprägen zu lassen, sobald Pausen an bestimmten Stellen eingeschoben werden und eine gewisse volkstümlich freiere Auffassung hierbei gewahrt bleibt[3]).

Freilich dürfen wir uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass bei dem typisch klassischen Versmaß unsere Anschauung vom Wesen der Choralnoten bei metrischen Texten sich am wenigsten

---

1) Ohne Rücksicht auf die Dokumente oder die Meinung des Thomasius ließen sich außerdem je zwei Distichen zu einem Verse zusammen fassen, und dann wäre die Klassifikation unter die Hymnen die gegebene, — falls wirklich nur die zwei Melodien abwechseln.

2) Cf. den metrisch einfachen Hymnusanfang in Cod. 19202: »Jam Christus astra ascenderat« (), dessen Melodie eine Plica schreibt im Hymnus: »Beata nobis gaudia« ; daher ist dort das Schema zulässig:

Jam Chris-tus as-tra as - cen-de - rat

vgl. auch andere Beispiele.

3) So supponieren wir um des Gesanges willen Pausen 1) hinter:
gloria laus et honor tibi sit || rex Christe redemptor
und 2) Israhel es || tu rex davidis || et inclita proles.

Ohne solche müssten wieder Notenverlängerungen, einmal, in Cod. 10075, auch eine Verlängerung des Podatus, eintreten.

genau durchführen lässt. Da wird der Unterschied zwischen Choral- und Mensuralnotenzeichen doch recht fühlbar[1]).

§ 4.

»Ut queant laxis« = Das hell aufklymmen[2]).

Viel sicherer gehen wir auf unserem Wege bei dem sapphischen Metrum. Was beim Hexameter (und Pentameter) häufig in die Klemme führt, das ist die Ersetzung des Daktylus durch den Spondeus: eine heikle Frage hinsichtlich der Notenwerte, welche überhaupt nicht mehr existiert für die Odenform.

Aber auch, wo diese vorliegt, hilft uns am besten eine populäre Vortragsweise. Sie steht hier gleichsam in der Mitte zwischen der ursprünglichen Prosodie und einer Gliederung etwa, wie wir sie heute bei *»Integer vitae«* kennen.

Bei der erstgenannten wäre von Ligaturen nur einmal die Plica in ihren Bestandteilen als 2 Viertelstriolen aufzufassen, die vorangehende Punktnote würde daher gleichfalls eine Viertelstriole sein[3]).

Bei der letztgenannten müssten nicht bloß die Einzelnoten viermal statt zweimal halbiert werden, sondern auch Plica, Clivis und Podatus öfters und sogar der Climacus einmal.

Doch die Mitteilung des lateinischen sowie des deutschen Textes von Strophe I wird eine Untersuchung nur erleichtern, und sie sei deshalb dem Weiteren vorausgeschickt:

Ut queant laxis | resonare fibris
Das hell aufklymmen | deiner dyenner stymmen
Mira gestorum | famuli tuorum
Ze klengken sunder | deine werch deine wunder
Solve pollutis | labiis reatum
Vermailet lebsen | salb aus genaden kebsen
Sancte Joannes
sande Johannes[4]).

---

1) S. Notenbeilage Nr. 3.

2) Cf. Wackernagel I Nr. 127 S. 86 und II Nr. 559 S. 426.

3) etc.

sol - ve pol - lu - tis la - bi - is re - a - tum

vgl. in der Sequenz »Pluem geczartet« III 1 a »Red und werch der heyligen väter« (Kap. I § 7).

4) Cod. lat. man. 23046 Fol. 168 f. und Cod. germ. man. 715 Bl. 99 ff. In Cod. 23046, einer Handschrift des XIV. Saec. mit römischen Quadratnoten

Dasjenige gesungene Metrum nun, welches sich bei musikalisch leichterer Anforderung an den Sänger dem Grundrhythmus entschieden ungezwungen annähert und zudem sämtliche Unregelmäßigkeiten in der Übersetzung der Choralnoten beseitigt, hat ohne weiteres den Vorzug der Wahrscheinlichkeit für sich.

Wir schreiben einfach zwischen die einzelnen Halbzeilen Pausen und erhalten eine Melodie, welche schematisch so lautet:

1. $\frac{2}{2}$

2. dito

3.

4. $\frac{3}{2}$

Auch die deutsche Version sträubt sich, so unbehilflich sie ist, gegen eine Übertragung nach der vermittelnden Art am wenigsten. Z. B. bei (Z. 3 b): »Salb ausge-(naden kebsen)« ergiebt sich auf diese Weise viel natürlicher ganz entsprechend der überzähligen Silbe und mit richtiger Betonung des wichtigen Wortes: »salb« etc.: etc.[1]).

Ähnlich holpert das deutsche Versmaß, und zwar noch störender in Z. 2 b »deine werch deine wunder«. Analog früherem Verfahren mag man den Climacus von »*famuli*« zerlegen in zwei Teile, auf »werch dei(ne)« [2]). Allein der Diphtong erlaubt uns wohl auch um der besseren Accentuierung willen zu

---

ist unser Hymnus wohl erst später (im 15. Jahrh.) mit deutschen Choralnotentypen eingetragen. S. Taf. VIII unten.

1) NB. »reatum« hat das Zeichen des Ancus und zwar an der entsprechenden Stelle auch in späteren Versen. Cf. die deutsche Übersetzung mit einfachem Punkt. Also könnten wir den Ancus wieder auszeichnen und schreiben .

Ferner siehe

I la - **bi** - is re - a - tum
II Salb aus ge - na - den - keb - sen.

In I sind die Noten über den Silben »aus ge(naden)« zur Plica ligiert.

2) Vgl. Erstes Kap. § 7 (S. 140).

transskribieren: ♩‿♩ ♪ ♫♩ [1]) »werch déine«. Man mache sich nur klar, dass eine glatte Übersetzung kurzweg etwa schreiben würde: »deine werch und wunder«; dann wäre die vierfache Ligatur ♫♫ das Gegebene; oder dann auf »werch«: Climacus und auf »und« Scandicus. So notiert auch wieder II Z. 4 (resp. 2 b) »dein gepurd ze (künden)«: Climacus — Scandicus.

Z. 6 (resp. 3 b): »er bedewtet eeben« hat Plica (statt der beiden getrennten Noten auf »Salb aus ge(naden)« etc.[2]). — In Z. 7 (resp. 4) endlich ist (die) eine kleine rhythmische Verschiebung ganz einleuchtend. Auf: »deinen wer(den) vater« bedeuten: Punkt, Punkt und Plica: = ♩ ♩ ♩‿♩, an Stelle von Punkt und Climacus = 𝅗𝅥 ♩♩♩ (z. B. auf »sande«).

In einem späteren Verse, XIII Z. 3 a resp. 5 ist für eine Vorschlagsilbe auch ein kurzer Vorschlagston hinzugesetzt: »beleib (einem stamen)« ♩ | ♫♫.

Sonst findet sich nichts Auffälliges mehr in dem Hymnus, dessen »Amen« die Melodieformel von »*A solis ortus cardine*« gebraucht, in Cod. germ. 715[3]).

Erwähnt sei nur noch, dass Cod. 19202 eine weniger interessante Hymnusweise über »*Ut queant laxis*« verzeichnet, die absolut regelmäßig verläuft und nur über »*solve*« eine fünffache Ligatur hat: den Porrectus praebipunctis[4]).

Auch die Melodie des gleichgebauten Hymnus »*Aures ad nostras deitatis preces*« ebenda kann ohne weiteres transskribiert werden.

§ 5.

»Aurea luce et decore roseo«[5]).

Nicht nur eine Taktveränderung am Schlusse des Verses setzen wir im vorliegenden Hymnus frei voraus, wie bei dem

---

1) Vgl. den ähnlichen Fall im dritten Kap. § 10. (S. 196), wo allerdings schon die kurze unbetonte Silbe die Annahme der Achtelsnote empfiehlt. Ein weiterer Ausweg würde offen stehen, wenn wir übersetzen dürften:

♩ ♫♩ (3)
dei - ne etc.

2) S. Anm. 1 der vorigen Seite, Schluss. 3) S. Notenbeilage Nr. 4.

4) = »Christe sanctorum decus angelorum« (in der Melodie).

5) Cf. Wackernagel I Nr. 75 S. 59.

besprochenen sapphischen Metrum, sondern sogar einen ganz regelmäßigen Taktwechsel, etwas im Mittelalter ja durchaus nicht Seltenes.

Von den 8 Zeilen stehen 1, 3, 5, 7 unter dem Zeichen des ungeraden, 2, 4, 6, 8 unter demjenigen des geraden Taktes[1], und hiermit ist jeder Zwang in der Betonung beseitigt. Aber auch die reichere Schattierung des metrischen Schemas kommt auf diese Weise zur Geltung.

Dieselbe Melodie besitzt der Hymnus »*Doctor egregie Paule mores instrue*« etc.[2]) mit der einzigen kleinen Abweichung, dass auf »*egregie*« zwei Punktnoten sich befinden, offenbar mit dem den kurzen Silben entsprechenden Viertelwert: ♩♩♩ (3) | 𝅗𝅥 ♩. ♩. (e gre-gi-e)

(statt 𝅗𝅥 𝅗𝅥 lu-ce). Sonst verläuft alles glatt; denn die Anfangsnote mag man etwas länger und accentuierter, oder als Tremolo[3]) wiedergeben. Sie beeinträchtigt den Rhythmus doch nicht[4]). Völlig demgemäß wird die Melodie des Hymnus zu Petri Kettenfeier aufzulösen sein; nur dass sie sechs Takte mehr erhält, weil der Vers zwei Zeilen mehr hat[5]).

§ 6.

»Sacris solempniis«.[6])

Soeben haben wir durch Taktwechsel die gleichmäßige Wiedergabe namentlich von Ligaturen möglich zu machen gesucht, und auch im vorliegenden Beispiel ist eine solche Auskunft hierfür so gut, dass sie alle Schwierigkeiten in Bezug auf die Rhyth-

1) Wackernagel fasst den Vers als vierzeiligen; also sind nach ihm 1, 3, 5, 7 = 1a; 2a; 3a; 4a: — 2, 4, 6, 8 = 1b; 2b; 3b; 4b. — Das Schema lautet:

$\frac{3}{2}$ ́‒ ‒ ‒ | ́‒ ‒ | $\frac{2}{2}$ ́‒ ‒ | ́‒ ‒ | ́‒ ‒ | ́‒

2) Cf. bei W. als Vers 4 von »Aurea luce«. Beide Texte samt der Melodie entnehmen wir Cod. 19202.

3) Vgl. Kap. II § 5 (S. 149).

4) S. Notenbeilage Nr. 5.

5) Cod. 19202: »Petrus beatus cathenarum laqueos
Christo jubente rupit mirabiliter« etc.

Ebenda mit derselben Melodie ein Hymnus zu Petri Stuhlfeier:
»Quodcumque vinclis super terram strinxeris
erit in astris religatum fortiter« etc.

6) Cf. Wackernagel I Nr. 231 S. 144 und Taf. VII.

mik beseitigt. Die Accentuation der Worte[1]) führt uns zur Annahme eines ungeraden Taktes, der in der Schlusszeile in den geraden übergeht, entweder bereits von deren Beginn an, oder als eine Art von umgekehrter Hemiole in deren erster Hälfte. Sonst müsste, sozusagen, synkopiert werden, und zwar etwa in folgender Weise:

3/2 … cor - da vo - ces et o - pe - ra

oder …. …. ces et

Beim absoluten Taktwechsel dagegen, sogut wie bei der Hemiole kann der Normalwert der Ligaturbestandteile **bleiben**:

(Taktw.) 2/2 … etc.

(Hemiole) 3/2 … 2/2 …

Andere Stellen interessieren uns in dieser Hymnenmelodie wegen der in Cod. 23046 überhaupt häufigen **Schreibvarianten**, und es ist in der That unterhaltend, die Launen des Schreibers bei den **Ligaturen** zu beobachten.

Die Clivis (Z. 1) mit stärker accentuierter zweiter Note kann vielleicht auch rhythmisch so hervorgehoben werden, dass ihr tieferer Ton mit dem Werte einer Halbnote, und dagegen der folgende Einzelton mit demjenigen eines Viertels bedacht wird: …[2]). Jedenfalls aber handelt es sich nur um eine leichte Tonverbindung, was V. 1 bestätigt mit seiner Schreibweise eines angefügten (liquescierenden) Komma[3]) statt der Quadratnote.

Die größeren, ausgeprägteren Verzierungen fallen mehr in die Augen.

1) Zahn, Melodien III (1890), S. 5 macht freilich die Bemerkung, dass es »ursprünglich metrum choriambicum« sei, also:

|: — ◡ — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ — :|
— ◡ — ◡ ◡ — ◡ —

Allein für den Gesang darf gewiss eben eine Art von Vermittlung zwischen strenger Diktion und ungebundener Vortragsweise angenommen werden. Das deuten auch die Ligaturen auf ursprünglich kurzen Silben an.

2) S. auf Taf. VII v. II »Noctis recolitur« z. B.

3) »Sic sacrificium«.

Eine sechsfache Ligatur wird über korrespondierende Silben folgendermaßen geschrieben:

v. I Z. 3 (= 2 a) *et ex precordiis* als Podatus und Virga subtripunctis.

In v. III, IV, V als Scandicus und Climacus[1]).

Die Doppel-Clivis: in I 5 (3 a) *recedant vetera* als verdoppelte ligatura obliqua.

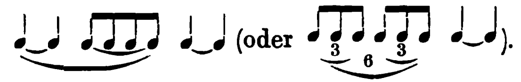
In v. VI, VII als ligatura obliqua mit angehängter Plica.

Der Torculus praepunctis v. I 5 (= 3 a) überall wie auf *vetera* — außer in III: hier als Podatus mit angehängter ligatura obliqua.

Der Climacus resupinus auf (*nova sint*) *omnia* hat die ihn betreffende ♭-Vorzeichnung nur einmal direkt vor sich (V 6 [3 b]) vgl. dagegen in I *nova* (♭) *sint omnia*[2]).

Ein Porrectus kommt als Ersatz für die Doppel-Clivis (s. o. I 5 [3 a]) einzig vor in v. III, und zwar in der einfachen Gestalt dreier aneinander gehängter Quadratnoten[3]).

Das Schlussamen besteht aus einem Neuma von 6 und von 2 Noten, nämlich aus: Podatus; Podatus subbipunctis — Clivis =



Fast ganz demgemäß ist ferner die offenbar beliebte Melodie von *Festum nunc celebre*[4]) (einem Himmelfahrtslied), *Sanctorum meritis*[5]), *Oramus domine*[6]) und *Dies nunc celebris*[7]) zu übersetzen.

Das deutsche *Festum nunc*, nämlich »KUm hoch feierleiche czeit« des Mönchs von Salzburg[8]) erfordert natürlich einige Zer-

---

1) D. h. mit der ebenso richtigen Bezeichnung, als: Torculus praepunctis subbipunctis. — Es ist beinahe unmöglich, eine absolut einheitliche Terminologie für die Ligaturen festzuhalten.

2) 

Auf das absichtliche und für unser Ohr gefällige Wechseln zwischen ♮ und ♭ je nach dem Tonzeichen machen wir beiläufig aufmerksam. ♮ finden wir über der Note z. B. in v. I Z. 3 (2 a) ». . . precordiis«.

3) S. unterste Zeile von Taf. VII.

4) Cf. W. I Nr. 135 S. 91 und Clm. 14084 Bl. 204 (b).

5) Cf. W. I Nr. 125 S. 85 und Clm. 14084 Bl. 208 (a).

6) Cf. Mone I unter: Nr. 227 S. 292 und Cantionale der Leipziger Stadtbibliothek aus der Bibl. C. F. Becker.

7) Cf. Stettiner Otto-Liturgie.

8) Cf. W. II Nr. 589 S. 451.

legungen von Ligaturen unter Beibehaltung der kleineren Notenwerte. So z. B. bereits in I 1, 3, 4; dann in II 2: »über aller wolkchen lauf« — Podatus und Punkt sind zusammen als Torculus zu fassen. Umgekehrt muss wohl eine Dehnung die Lücke im Versmaß ausfüllen III 5: »und wird streng **Richter**« und 7: »der hier hin **fert** senftiger«. Jedesmal steht ein Podatuszeichen für zwei rhythmisch nicht alterierte Noten[1]).

§ 7.

»Almi prophetae«[2]).

Die soeben benutzte Handschrift des 14. Jahrh. bietet uns ferner das unter unseren Beispielen einzige für eine Melodie über folgendem Versschema:

Almi prophetae progenies pia
$\frac{3}{2}$ ´ ¯ ¯ ¯ | ´ ¯ | ´ ¯ ◡◡ | ´ ¯ ¯
Clarus parente et nobilior patre
Quem matris alvus claudere nescius
Ortus erilis prodidit indicem
etc.

Dass wir unter solchen Umständen wiederum $\frac{3}{2}$-Takt supponieren, ist nach Allem begreiflich genug. Und mit Leichtigkeit lässt sich dann die eigentümliche und schöne Weise unserem Verständnis näher bringen.

Auch hier ist die beinahe unmittelbare Folge von ♭ und ♮ (in Z. 1) nicht ohne Reiz; sie rührt, rein theoretisch betrachtet, daher, dass in der dorischen Tonart das *b rotundum* gesetzt wird, sobald die Tonreihe nicht über die Unterterz des Grundtons hinausgeht. Bei der sonst so freien Art dieser Handschrift, zu notieren, fällt die Sorgfalt einer solchen Vorzeichnung besonders in die Augen. Doch müssen wir uns beschränken, darauf hinzuweisen, und können uns sozusagen sofort einigen rein graphischen Varianten zuwenden.

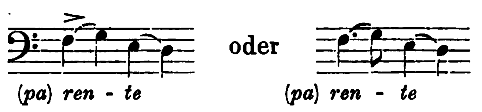
Die drei rhythmischen bedürfen keiner weitschweifigen Erklärung.

1) I Z. 2 ist der Podatus mit verdoppelter erster Note auf *clarus parente* zu übersetzen entweder:

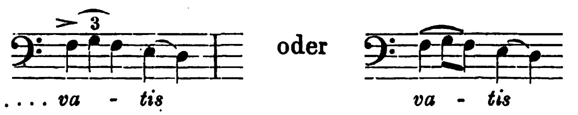
---

1) S. Notenbeilage Nr. 6. — Eine Schreibvariante der zweiten Hymnenmel. sei wenigsten hier erwähnt. Die Schlussnote wird im Himmelfahrtslied von Clm. 14084 als [illegible], in dessen zweitem Hymnus aber als vierfache Note mit Komma gegeben. Das Cantionale hat nur einen Punkt; ST. nur eine Virga.

2) Cf. Mone III. Nr. 647 S. 37 und Cod. 23046 Fol 167 und Taf. VIII.



III Z. 2 dagegen auf *fovitque vatis* der Torculus entweder:



2) Die letzte Zeile von v. (I und II) lautet:



— also Porrectus; drei Punkte. In v. III aber:



— Der Porrectus ist also zerlegt in Clivis (Plica) und eine Einzelnote, diese offenbar als Hauptton auf der Silbe »fi«, während die beiden nächsten Punkte je als Viertel zu gelten haben.

3) Die Virga praetripunctis (der Podatus praebipunctis) wird vertreten durch zwei Podati in v. II Z. 2 (b) *nomine pigneris*. Die rhythmische Schreibung in v. I 2 (b) *et nobilior patre* begreift sich zum Teil aus der in zwei Kürzen aufgelösten Länge ´– – ⏑⏑ | ´– – – (in Noten) 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

Stünde über »*et*« z. B. eine dreifache Ligatur, so käme die genau gleiche melodische Wendung heraus, wie in v. II[1]), nämlich



Kleine Variationen einer liedartigen Phrase sind uns übrigens ohnehin nichts Fremdes mehr.

Den Podatus mit vorgesetztem Punkt finden wir in v. II Z. 2 fast wie einen Torculus geschrieben. Sollte der rechts nach unten gehende Haarstrich diesmal auf einen liquescierenden dritten Ton deuten? In der Aussprache der Liquida »n« verbunden mit »t« könnte möglicherweise hierfür ein Grund liegen[2]).

Der Porrectus erscheint in unserem Hymnus, wie gewöhn-

---

1) Siehe Übersetzung der Hymnusweise.

2) S. einerseits v. I 2 ».... parente«; andererseits v. III 2 ».... vatis« (Torculus mit vorgesetztem Punkt).

lich bei der Quadratschrift, als N-förmiges Zeichen[1]). Der Salicus wird stets als Podatus mit nachfolgender freistehender Virga wiedergegeben, und nicht als zwei zusammenhängende Podati, wie z. B. in Cod. 9508 ff. XXXVII (*Assunt festa jubilea*) und auch in der Handschrift der Bibliothek Peters (*A solis ortus cardine*: Z. 3. *Christum* etc.). Deutlich wird der kleinere rhythmische Wert der Verzierungsnoten überhaupt speciell in der rhombischen Gestalt, wenngleich die Bequemlichkeit des Schreibers (cf. Pal. Mus.) zunächst die Hauptveranlassung hierfür sein mag. So vergleiche man in v. II Z. 2 *regiam gloriam* und umgekehrt in v. III Z. 1 *puerperae*. v. VII 1 stehen kurzweg über *sevaque funera* nur rhombische Noten[2]).

Man denke auch an den Climacus resupinus, den Podatus subbipunctis und den Salicus subbipunctis. Bei letzterem übrigens ist abermals der erste Teil der Figur getrennt in Virga und Podatus.

Sobald die Hauptnoten durch irgend welche geradlinige oder gebogene Ornamente verbrämt werden, behalten sie zwar ihren Accent, nicht aber ihren rhythmischen, ursprünglichen Wert, sondern teilen sich auf möglichst einfache Weise mit den Nebennoten in denselben.

Wollten wir, so könnten wir aus all den vielen Beispielen, die wir zu analysieren versuchten, jetzt unsere Schlussfolgerungen ziehen. Aber es ist sowohl unsere Pflicht, als auch zuletzt nur unser wirklicher Gewinn, wenn wir zunächst nochmals auf die Kategorie der Hymnen zurückgreifen und ferner eine Sequenz berücksichtigen, die uns als ein besonders wertvoller Wegweiser dienen wird.

§ 8.

»Christ ist erstanden«.

Kein mittelalterlicher Hymnus ist uns geläufiger mit der Wiedergabe seiner Ligaturen ohne Alteration ihrer Bestandteile, als das ehrwürdige Osterlied: »Christ ist erstanden«.

Wir singen es noch heutzutage und der Altmeister des

---

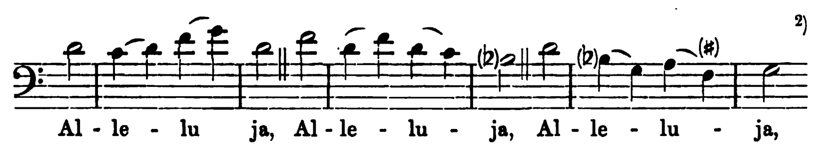
1) Und nicht als ■▪■, wie in »Sacris solempniis«.

2) S. Erster Teil, Kap. 2, § 8 (S. 32) die Paléographie musicale über den Climacus.

Choralsatzes, J. S. Bach selbst, hat es dem protestantischen Gottesdienst einverleibt[1]).

Denken wir daran in diesem Augenblick nicht weiter, sondern transskribieren die Melodie zufolge unseren Prinzipien, so werden wir uns freilich zuerst an die rhythmische Änderung gewöhnen müssen.

Aber wir halten uns an Cod. germ. 716 und entdecken vielmehr volkstümliche Frische in dem feierlichen Jubelruf:



als im traditionellen, gleichmäßigen:



§ 9.

»Ave lebentigs oblat«[4]).

Unter den Sequenzen würde uns die Übersetzung von »*Ave vivens hostia*«[5]) (die Melodie des Urtextes hat uns bis jetzt nur in einem mehrstimmigen Satze vorgelegen) oder vielmehr die übergeschriebene »Gesangsweise« dazu beinahe eine unwillkommene Überraschung bereiten[6]). Denn so wenig Ligaturen darin erscheinen, so unbestreitbar haben doch hier Jene Recht, welche von rhythmischer Alterationsfähigkeit der verbundenen Noten nichts hören wollen. So steht I Z. 6 »lob in preis gegeben«: Plica und Doppelnote. Und das heißt diesmal, entgegen unseren eigenen häufigen Beobachtungen kurzweg:

1) Cf. W. II Nr. 41 S. 43 und Erk, Bachchoräle, 2. Teil p. 10 f., Nr. 171 und 171 a.

2) Ein Podatus des zweiten »Alleluja« besteht aus zwei getrennten Punkten.

3) Vgl. auch Notenbeilage Nr. 8.

4) Cf. Wackernagel II Nr. 560 S. 427.

5) Cf. Wackernagel I Nr. 408 S. 240.

6) In Cod. germ. 1115, Bl. 37 (b).

Angesichts des Versmaßes und der systematisch mit ihm sich deckenden Notation[1]), beharren wir nicht hartnäckig auf unseren Prinzipien.

Zu unseren Handen gilt in diesem Fall nur soviel:

1) Die Ausnahme bestätigt die Regel.

2) Der zweiteilige Takt scheint gerade im Hinblick auf eine solche Ausnahme bevorzugt.

3) Die Benutzung der Choralnoten für streng mensurierte einstimmige Gesänge sei nicht übersehen[2]).

§ 10.

»Ave virginalis forma« = »Ave grüest pist magtleich forme«[3]).

Bereits der erste Vers dieser Sequenz weicht von dem uns bisher geläufigen Schema insofern ab, als die Schlusszeile jedes Halbverses nur aus drei Trochäen besteht:

A »lambes syon tempel«

B *agni syon templum*[4]).

Die Melodie hat in A den Climacus resupinus; in B nur einen Porrectus, und dasselbe Ligaturzeichen (·Ꮖ) wird über »*virginalis*« als Plica mit nachfolgendem Punkt geschrieben. A notiert nur einen Punkt.

Offenbar wechselt also nach Belieben eine reichere mit einer weniger reichen Verzierung in derselben Hauptmelodie. Dass übrigens die Mensur, z. B. der Podatusbestandteile, zusammen gleich ist derjenigen einer Einzelnote, dafür bietet gerade A in der zweiten Vershälfte ein ganz hübsches Beispiel.

Hieß es I 3 a »lambes syon tempel«: Podatus, Plica, Punkt, Punkt, Climacus resupinus, und Punkt; so heißt es I 3 b »in frides exempel«: Punkt, Podatus, Plica, Podatus, Porrectus, Punkt.

Die beiden Punkte vor dem Climacus resupinus werden zu einem Podatus zusammengezogen, der Climacus resupinus selbst wird eben zu einem Porrectus vereinfacht. Trotz der ungeschickten Betonung wird über »in« doch nicht bloß eine kurze Vor-

---

1) So in v. II. In v. I stehen zwei Doppelnoten also über Z. 2, 4 und 8. Über Z. 6: Plica und Doppelnote s. schon oben.

2) S. o. S. 90 und S. 124; vgl. auch Notenbeilage Nr. 9.

3) Cf. Wackernagel I, Nr. 370 S. 220 und II Nr. 590 S. 452.

4) Wir bezeichnen die deutsche Version mit A, die lateinische mit B zufolge unserer Kopie. Auch in Cgm. 715 Bl. 33 (b) ff. ist eine Übersetzung des Mönchs von Salzburg erhalten.

schlagsnote supponiert werden müssen, weil sonst das rhythmische Schema noch viel stärker verändert würde, etwa so

| ⏗ ⏑ ⏑ | ⏗ –
in fri-des e - xem-pel

A II 1 a lautet »Chlar grüest wol geist in propheten« und hat über der zweiten und dritten Silbe Virgae, die deutliche Korrekturen einer unrichtigen Notation sind, verglichen mit B II 1 a »*Chere numen in prophetis*«.

A II 1 b aber zählt eine Silbe weniger: »der götleichen schön ein zier« (s. *Dei caritate culta*) und nimmt deshalb den vorangehenden Punkt als Ligaturbestandteil zum Climacus[1]): [schön] »ein zier«, so dass daraus eine Virga subtripunctis entsteht.

A III 2 a vermag ebenfalls das Versmaß nicht festzuhalten und übersetzt:
»güllt in margariten« ..... Virga subtripunctis; Podatus subbipunctis ..., währenddem B »*precium in margaritis*« notiert ..... Virga subtripunctis; Punkt und Climacus .....

Obschon die vierte Note der Virga subtripunctis in A etwas weit absteht, so sind wir doch gewiss berechtigt, sie als seinen Bestandteil zu betrachten, zumal im Hinblick auf A III 2 b »bracht in höchster wesen kerge«: Virga subtripunctis[2]).

Der Zeilenabschnitt von Wackernagel ist für uns aus rein musikalischen Gründen in A III 1 und 2 a nicht verbindlich. Die Melodiephrase würde nämlich hinter »besnyten« grausam abgestuzt. Zudem steht ein senkrechter Strich hinter »weinreb« (d. h. hinter den zugehörigen Noten), und dieses Wort darf trotz des Reimes, der nun verdeckt ist, nicht zu Zeile 2 geschlagen werden; denn auch die beiden Bilder symbolisieren in gedrängten Worten, aber jedes für sich, die Herrlichkeit der Jungfrau Maria. Und außerdem müsste man einen Doppelreim in Z. 1 erwarten (s. *vitis mitis*)[3]).

---

1) Vgl. II 1 a .... »in **propheten**« = in **prophetis**,
B II 1 b .... »(schön) **ein** Zier.
NB. Die Virga ist hier rein graphisch das Haupt der Notengruppe.

2) S. auch ... »**wesen** kerge«: Punkt; Climacus; Punkt — vollständig gleichlautend mit den Noten von »precium in margaritis«. Vgl. ferner A III 1 b »Forme die (oder »der«? cf. W.) materie erge« mit »Engadina vitis«. Hier stehen: Podatus; Punkt; Plica; Punkt; Climacus; 2 Punkte. In A III 1 b ähnlich: Pod.; Punkt; Plica: Podatus; Plica; Plica, Punkt; zwei Punkte. Also über ... materie .... [Neume] wohl = [Noten, Triole 3]

(Schema: ⏗⏑ – | ⏗⏑ ⏑⏑ | ⏗⏑⏑⏑ (3) | ⏗ – |).

3) Cf. W. S. 453 Anm. zu 3, 1. Darnach schreibt Cgm. 715: »Engadi weinreb besnyten«.

IV ist in beiden Handschriften einerseits etwas kürzer im Versmaß gehalten, andererseits mit vieltönigen Melismen ausgestattet.

Zunächst fühlt man sich leicht dazu verleitet, für die Melodie einen Auftakt vorauszusetzen. Denn die Noten sind zu B IV a 1 »*Gabaon in victoria*«: Podatus; Plica; vier Punkte; Climacus; Punkt. In A a 1: Podatus; Plica; Doppelplica (d. h. Plica und Clivis aneinander gehängt); drei Punkte; Climacus; Punkt.

Allein B b 1 hat jedenfalls das glattere Versmaß bei den Worten »*honor throni gracie*« und dementsprechend: Podatus; Porrectus; drei Punkte; Climacus; Punkt. — Die Plica und der folgende erste von den vier Punkten bilden zusammen den genannten Porrectus; und deshalb wird, insbesondere der richtigeren Betonung wegen, in 1 a wieder einmal zu lesen sein: ◡́◡ ◡◡◡́ (3)
»Ga-ba-on«

etc. = ♩♩ ♩♩♩ (3) cf. »Pluem gezartet« (»Red und werch der heyligen väter«). Wir wissen ja außerdem von v. I her (*virginalis*), dass die Schreibweise: Plica, Punkt für den Porrectus vorkommt.

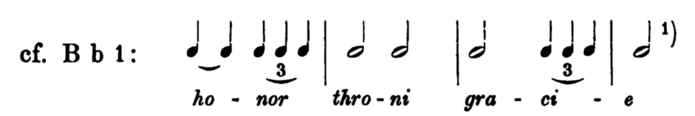
Nun aber die Hauptsache. Für die Übersetzung in A a 1 treten zwei Wahrscheinlichkeiten in den Vordergrund. Entweder man schematisiert: ◡́ ◡ – | –́ – | –́ – | . – , halbiert also Podatus und Plica: ♫ ♫ ♬ | oder man fasst die Worte:
»Ga - ba - on«
»der stat« als zwei Kürzen und macht ihre Punktnoten zu Vierteln: –́ – | –́ ◡ ◡ | –́ – | –; mit Noten: ♩♩ ♩♩ | ♬ ♩. ♩. | etc.[1]).

In A b 1 ist eine solche Verkürzung noch augenfälliger: weil dort zunächst die originalere Fassung der Melodie auftritt in: Podatus; Porrectus — und sie dann fortfährt —: drei Punkte; Plica; zwei Punkte. Also

♩♩ ♩♩♩ (3) | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥
»Höch - ste wird der ge - na - den thron«

---

1) Ob sich eine solche Aussprache auch ohne die Melodie rechtfertigen ließe, kann hier nicht entschieden werden.

cf. B b 1: 

Ferner deutet A b 2 darauf hin, dass a 2 einen ganzen Versfuß nicht reproduciert hat (s. *sol lucens in gloria*« = »sighaftige sunn«) und holt nun das Versäumte nach mit den Worten: »sunn in mittelpfennden **fron**«.

Das Schlusswort der Zeile trägt wiederum, wie schon in a 2, ein siebentöniges Neuma; das diesem vorangehende zerlegt sich aber von selbst in nicht weniger als drei Teile. War es über »sighaftige« sechstönig, so bleibt jetzt als Rumpf über »mittelpfennden« nur ein Podatus subbipunctis[2]); die dort angehängte Clivis fällt auseinander in zwei Punkte mit Normalwert. Aber das ist noch nicht Alles.

In a 2 steht unter der Clivis außerdem ein Punkt für sich. Würde ihn nicht eine senkrechte Trennungslinie der eben besprochenen Ligatur zuweisen, so wäre jeder Zweifel gehoben. Immerhin dürfen wir so wie so die fragliche Einzelnote zur Verzierung von »sunn« rechnen, aus zwei Gründen:

1) Scheint die Vertikallinie, die zuerst direkt auf die Clivis zugebogen ist, nachträglich irrtümlich korrigiert.

2) Da sie vor dem auf eine andere Linie versetzten c-Schlüssel steht, würde der Ton ohne sie $\bar{e}$ sein; so dagegen ist er $\bar{c}$ (sobald die Korrektur unbeachtet bleibt) und stimmt zum melodischen Kontext von 2 b. Ihn entsprechend zu transskribieren, empfiehlt sich um so mehr, als die Trennungslinie namentlich eben die Versetzung anschaulicher machen sollte, durch die gedrängten Ligaturnoten aber gerade der Beginn einer solchen unsicher zu werden drohte[3]).

Danach bliebe es nun bei der siebentönigen Schlussligatur in a 2 und b 2[4]).

Wie aber ist seinem rhythmischen Werte nach das sechstönige

---

1) Die folgende Teilung und Rhythmisierung scheint uns für A a 1 kaum annehmbar — schon aus praktischen Rücksichten nicht:



2) Vgl. Taf. XIV a, Z. 3 am Anfang (= Z. 5, zweite Hälfte).

3) Auch die Trennungslinie wurde wohl nur der Vollständigkeit wegen — nicht sorgfältig — durch das ganze Notensystem geführt.

4) B 2 a und b hat eine andersgestaltete, nämlich zwei aneinander gehängte Climaci resupini.

übriggebliebene Neuma zu beurteilen? Man wird gemäß unserem ganzen Vorgehen den verloren gegangenen Versfuß in »sighaftige sunn« auch musikalisch fühlbar werden, also übersetzen wollen (schematisch):

Indessen wäre eine Ausnahme der Interpretation vielleicht zulässig, wenn sie gerade dem Metrum wieder zu seinem Rechte verhülfe. Sobald wir uns ohne weitere Rücksichten an die durchweg richtigere Version von b 2 halten, so entstände auch einfach über »sighaftige sunn«:

Die Clivis würde also rhythmisch nicht als Ligatur gefasst, sondern wäre diesmal, wie sie thatsächlich oft übersetzt worden ist, nur das Zeichen für zwei verbundene Einzelnoten:

v. V bietet zu keinen besonderen Bemerkungen Anlass.

v. VI aber gefällt sich nicht bloß in lateinischen Reimspielereien, sondern dieselben sollen auch im Deutschen nachgeahmt werden. Da nun, wie wir sehen, selbst die textliche Imitation eine ziemliche unvollkommene ist, so dürfen wir von der musikalischen nicht viel Besseres erwarten: sie ruht ganz auf ihrer Textunterlage, namentlich in Bezug auf den Rhythmus.

In seinem Interesse fassen wir A a 1 »Lebentiger lee schre« etc. als vier kurze Silben statt zweier langer. Und ebenso können wir, unbeschadet einer richtigen Accentuation, vollends bei »jünget« verfahren. Dann ist das Schema, inklusive die eingeschobene Pause, das gleiche wie im Urtext[1]):

A.

= B.

Aber ebensogut lassen wir die Pausen beim Deutschen weg und schreiben

Le-ben-ti-ger le - e schre der uns jün-get

So kommt der letzte Ton der ersten Zeile, welcher einen

---

1) Vgl. A, b 1 und 2. »Maidleich stainwant nam in dir«
»pellicanus same.«

In A, b 1 haben wir demnach 7 -Noten; in a 1 deren acht — wenn die obenerwähnten Verkürzungen angenommen sind —, weil die Zeile mit einem Auftakt beginnt.

wichtigen Anfang der folgenden zweiten lateinischen bildet, als betonte Halbnote mehr zur Geltung.

Trotz der eben citierten kleinen Verschiebung ist gewiss auch hier eine andere Zeileneinteilung, als die von Wackernagel gewählte, zu bevorzugen. Mit den lateinischen Worten *suscitans* und *renovans* am Zeilenschluss korrespondiert ersichtlicher Weise zweimal »jünget«. Also: »Lebentiger lee schre der uns jünget —[1]) von Adames schame« etc. Zwar steht der Trennungsstrich zuerst hinter »schre« und nicht hinter »jünget«; dagegen umgekehrt hinter dem zweiten »jünget«. Deshalb sind wir nicht inkonsequenter als W., indem wir den hinter »schre« stehenden Trennungsstrich weiter vorrücken. Und wir haben wieder, abgesehen vom Text, eben die in sich tonal ziemlich fest geschlossenen Gesangsphrasen als Stütze für unsere Änderung. Dieselbe Gruppierung gilt natürlich nicht minder für A b 4 und 5:

4. »Todes fraise, maide,
5. czart in deiner käusche schos«[2]).

Die Melodie nähert sich überdies in A b derjenigen von B noch mehr. Im Vorbeigehen sei nur auf B b 2 *pellicanus sanus*, verglichen mit a 2 *nos ab ade clade* hingewiesen. An letzterer Stelle war die fünffache Ligatur infolge des Zeilenschlusses unterbrochen und deshalb geschrieben: Plica (c-Schlüssel am Zeilenanfang), Porrectus. Dort hingegen tritt sie in gewöhnlicher Gestalt auf als Virga subtripunctis resupina[3]).

Für reiche Neumation, die je und je in Sequenzen sich findet, liegt uns auch in VII ein Beispiel vor. In B a 5 *expers omnis criminis* schweifen zwei Plicen mit angehängter Clivis hinter einander her (𝆑); ebenso in A b 4 »voraus dagon

---

1) NB. Wackern. liest »leo schre«. Ohne uns im Handschriftenlesen sicher zu wissen, glauben wir doch bestimmt zwei engverbundene »ee« in Cod. 1115 erkennen zu dürfen und legen darauf ein wenig Gewicht, weil dann »lēē schre« das »vox mox« im lateinischen Originaltext nachahmt. Bei dieser Gelegenheit holen wir nach, dass wir in IV a 3 das Wort »demphen« anstelle von »kemphen« bei W. finden, eine, wie wir hörten, seltene Substantivbildung von dem noch in Luthers Bibelübersetzung gebräuchlichen »dämpfen« = besiegen. Vgl. z. B. Exodus 17 13; Richter 3 30; 4 23; 1. Sam. 7 13. — Sonderbarerweise giebt W. gerade den Text von Cod. 1115 wieder (s. S. 453) und citiert doch in der Anmerkung: »B (= Cod. 1115) 4 3 demphen«. — Er hat wohl die besten und gebräuchlichsten Lesarten gewählt.

2) Vgl. dagegen Wackernagels Textabschnitte: »maide« gehört aber sicher hinter »fraise« wie abgesehen vom deutschen der lateinische Text — als Vorbild — beweist: »mortis virgo pirgo«, und wie der wenigstens beibehaltene Sprechrhythmus will. Eine Note der Melodie muss allerdings von der vorletzten auf die letzte Zeile geschoben werden.

3) Vgl. das Zeichen auf Taf. X am Schluss der dritten Notenzeile über »heisset«.

und verpir«, nicht aber in A a 4 »frei von aller sünden spor«[1]). In A b 4 kompliziert sich das Neuma zudem insofern, als hier die Plica duplicata[2]) sich an eine weitere fünftönige Ligatur, den Climacus praebipunctis, kettet.

A b 3 dürfen wir nicht übergehen, weil sie eine Silbe auslässt und »erd und hymlisch dir weichen« vermutlich der Podatus auf »dir« den Mangel beschönigen muss: . Eventuell dürfte man aber den Text korrigieren: »erd hymelisch dir weichen« vgl. XII 7 »das wir hymelischen stone«. Dann wäre keine Zerdehnung nötig, weil jede Halbnote für sich stünde.

VIII B a 4 »*ut flos fructuosus*« heißt uns andererseits noch unbedenklicher als in A IV a 1 bei »Gabaon« den Podatus und die Plica, — die zwei Podati zu je zwei Achtelnoten verkleinern: ; stehen sie doch beide über einer Silbe und entsprechen der Virga praetripunctis. In B b 5 haben wir wieder eine Schreibvariante, welche völlig analog ist derjenigen von B VI a 3 »*nos ab ade clade*«. Es notiert nämlich »*domina*«: Punkt (Custos), Climacus; a 5 dagegen »*omina*«: Podatus subbipunctis[3]).

Aus A v. XI sei nur hervorgehoben, dass die Melodie von A a 5 »in der hymmel yerarchie« die diphtongische Aussprache der Endsilbe bestätigt, während »ye« als eine Silbe erscheint[4]).

Ferner: dass im lateinischen Text B a 3 »*dum advenerit da suave*« (⏒ – | ⏑́ ⏑ – | ⏒ – | ⏒ –) zwei Kürzen eine Länge, auch im Gesange, vertreten. A übersetzt die melodisch gleiche Zeile ganz glatt: »mit uns werd, so tue swär püessig«.

In XII schließen wiederum größere Melismen das Ganze ab.

---

1) Bei den meistersingerartigen Reimereien mag es am Besten sein, wenn wir in diesem Verse wie W. beziffern.

2) Wir nennen das Zeichen so, weil die Bezeichnung der Sache nach richtig ist, nach Pal. II 33 heißt es: Porrectus flexus oder Clivis repercussa. — Der Clim. praebip. wird Pal. I 52 als Clim. subbipunctis citiert, während II 34 consequenter von einem Clim. praetripunctis die Rede ist. »Prae« und »sub« wird außer eben in I 52 stets für die vor- resp. nachstehenden Töne verwendet.

3) Wackernagel liest entschieden unrichtig »omnia«. Man denke nur an den Reim. Sodann ist der Notenligatur wegen ein Absatz gemacht: (»omi—na«). Unmöglich können die beiden Rauten des »n« getrennt werden!

4) Falls nicht die Plica (in A) resp. der Porrectus (in B) zu zerlegen wären in: und . Vgl. übrigens die Zeichnungen von Sandro Botticelli zur Divina commedia spec. zu Paradiso XXVIII (Engelhierarchien).

Daher wird, wie an den übrigen, ähnlich neumatischen Stellen, der ‚Takt' als verlangsamt, ja durch die liturgisch klingende Kadenz hier beinahe vernichtet zu denken sein.

(NB.) Die großen Neumationen schmücken gerade das »Amen«:

A Das geschech, das geschech, Amen.

B *Fiat, fiat. Amen. Amen.*

So dehnt sich eine lange Jubilation über das eine Amen von A, während zwei weniger überschwengliche über den beiden *Amen* von B erklingen (für B und A brauchen wir $2^1/_2$ Takte). Den Podatus subbipunctis von »*fiat*«: möchten wir selbst aus Torculus und Punkt von »das geschech« (rhythmisch) heraus lesen: .

Man erinnere sich in B VII an die Schlusszeile beider Halbverse und an A VII[1]) b 4. Ferner beachte man in der Sequenz: *Ave virgo martir christi*, deren Text denselben Melodien untergelegt ist, v. XII und auch v. VII[2]).

§ 11.

»Ey ich sah in dem throne«[3]).

Es wäre also ein großer Irrtum, wollten wir in Sequenzen und überhaupt in Gesängen, die wir im Ganzen für liedartig in unserem Sinne halten, überall das Versmaß als das durchaus dominierende Princip voraussetzen. Die Beispiele, die vor einer starren Theorie warnen, sind doch auch nicht vereinzelt und wir versuchen nun zur weiteren Illustration einen deutschen Leich teilweise zu übersetzen. Schon das in der betreffenden Handschrift, eben dem Fragment, Leserliche genügt für unsere Zwecke. Dennoch ergänzen wir in der Notenbeilage versuchsweise die Me-

1) In modernen Noten etwa:



2) S. für letzteren Taf. XIII von der obersten roten Initiale an und für Alles Notenbeilage Nr. 10.

3) Cf. Wackernagel II Nr. 358 S. 216, sowie Taf. IX und X.

lodien von v. III; v. IV; und v. XIV, z. T. nach dem Texte bei Wackernagel, z. T. nach der Überlieferung im Colmarermeistersingerbuch (Cgm. 4997) und derjenigen, die uns im lesbaren Teile des Fragmentes erhalten ist; fügen ferner die betreffenden Weisen aus Cod. 4997, sowie seinen v. XVIII bei.

»Ey ich sah in dem throne
Ein frawen dy waz swanger« etc.

zeigt im ersten Vers geradezu eine Vorliebe für fünftönige Ligaturen. Man sehe nur auf Tafel IX[1]):

I a. Z. 1 . . . . **throne** — Porrectus subbipunctis,
Z. 2 . . . . **dy waz** — Virga subdiatessaris und Climacus praebipunctis (resp. Scandicus subbipunctis):
Z. 4 vor meiner **augen** anger — Virga subdiatessaris und Podatus subbipunctis resupinus.

Völlig analog verhält sich I b. Übrigens giebt er wieder einen Beleg für die schon erwähnte graphische Freiheit, womit Plica und Clivis vertauscht werden.

I b 1 schreibt über: »Sie wolte wesen empunden« Clivis und Climacus zusammen, statt der Plica und des Climacus (= Porrectus subbipunctis).

Zudem hat I a 1 **Ey ich sah** . . . . Punkt, Punkt, Virga; I b 1 dagegen: »sie wollte wesen« . . . . umgekehrt Virga, Punkt, Punkt. — Über »wesen« steht auf dem sauber notierten Blatt nur eine Virga; daher nehmen wir an, »wesen« sei wie »wesn« gesprochen und im Gesang die eine Note in zwei kurze zerlegt worden (Schema: – ⁝ ´ – ⁝ ´⏑⏑ – ⁝ ´ –).

Cod. 4997 liest: »sie wolte **sin** enpunden«.

In den Ligaturen geht er nicht über viertönige hinaus. Über »trone« z. B. schreibt er nur einen Porrectus, ebenso über »die waz sw.).« — Über »myner augen« . . . . . Virga subtripunctis und sodann Torculus[2]).

Von liquescierenden Tönen scheint allerdings bereits dieser Vers in der Colmarerversion einen aufzuweisen, nämlich das als ‚Plica descendens' in diesem Sinne von Runge in Anspruch genommene Zeichen über »anger«; es ist aber wohl etwa gleichbedeutend mit der von uns bei anderer Gelegenheit erwähnten Schlussnote. Das Fragment ersetzt sie durch den Punkt, hat aber seinerseits über »stunden« und die Colmarerhandschrift — den Porrectus.

1) Wir legen bei der Beschreibung dieses Dokument als das ältere zu Grunde. Sollte es zu dem »großen Buch von Mainz« in näherer Beziehung stehen? vgl. Runges Einl. S. IX und X.

2) Vgl. die Originalreproduktion in Runges Werk über die Sangesweisen der Colmarerhandschrift (s. o. S. 88).

Auch aus v. II des Fragmentes lässt sich nachweisen, dass die nicht liquescierende Plica[1]) und die Clivis lediglich graphisch verschiedene Ligaturen sind. Vgl. II a 1: »Nu merket wie sie truge« (Plica) mit II b 1 »sy tet recht als sie scholde« (Clivis).

Wenn aber Runge, man sieht absolut nicht ein, aus welchem Grunde, plötzlich in dem ersten Bestandteil eines simplen Podatus der Colmarerhandschrift die ‚Plica ascendens': kon- statieren zu müssen meint, — über: »luchteren« —, so unterstützt ihn das Fragment mit seinem Scandicus keineswegs. Vielmehr sollte der Herausgeber von Cod. 4997 eher den Podatus über »Nu« als Verbindung eines liquescierenden Tones mit einem höheren betrachten, im Hinblick auf die Form der Einzelnoten, die er systematisch als Plicae ascendentes interpretiert.

Wir halten es überhaupt für wundersam, dass Runge durch den Vergleich auch nur zweier Parallelhandschriften in dem so zuversichtlichen Glauben nicht wankend geworden ist[2]). Sagt er doch selbst in der Einleitung (S. XIII letzter Absatz): . . . »es sind die Abweichungen zwischen C und D darum besonders interessant, . . . (s. unsere S. 89, Anm. 2., an deren letztes Wort sich anschließt:) insofern in D oft fortgesetzt Punkte ohne Wechsel mit [3]) auftreten, wo die Colmarerhandschrift zwischen und wechselt.« Wie würde Runge also bei dem Fragment zwischen Virga und Punkt unterscheiden? — Wir gar nicht! Und zwar: Weil uns derartige Schreiberlaunen genugsam in ihrer Wirkung auf moderne Autoren ergötzt haben; und dann, weil u. A. in der Colmarerhandschrift die Melodien bei der feierlichen Silbenstecherei oft hüpfen würden, wie galvanisierte Froschschenkel. Das wären sämtlich »überzarte« Töne.

Damit soll nicht bestritten werden, dass in Cod. 4997 der Cephalicus, wie bereits bemerkt, ein Leben oder Scheinleben

1) Schon um die Terminologie nicht unnötig zu verwirren, würden wir für liquescierende Töne die Bezeichnung Cephalicus resp. Epiphonus vorziehen. Vgl. auch S. 139 Anm. 5.

2) Vorwort S. VII: »Herr Dr. Riemann verdanke ich die Aufweisung der Plica als eines wesentlichen Bestandteiles der Notierung in der Colmarer und in der Donaueschinger Handschrift. Erst diese Erkenntnis machte mir zur Gewissheit« etc. . . . . .

3) »Das Notenzeichen oder in Handschrift D ist auch nichts anderes als die Plica ascendens« (?); vgl. zudem neuerdings die Entgegnung von Dr. Rietsch in der Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur, Bd. 42 S. 167 ff., Berlin 1898. — Zwar kennen wir die Mondseehsr. nicht; dennoch mag auch in Bezug auf sie die Plikentheorie dem Sinne von Rietschs Ausführungen gemäß von fraglichem Wert sein. — Die Plica bedeutet nach Runge einen Pralltriller oder Glissandoton.

fristet[1]). Auch der dritte Vers des Marienleichs legt dies nahe: s. das Zeichen über »auwe«. (Das Fragment notiert wieder nur: Punkt.) Gleich darauf sollte Runge eine »seltene Verbindung« von Virga und Plica ascendens gewahren, übersetzt indessen diese Konjunktur über .. »hymmelstawe« zufrieden mit den für die Clivis gewählten Typen. Hätte er die Einzelnote überall mit ■ reproduziert, wo sie kein entschieden liquescierendes Tönchen als Schwänzchen an sich hängt, so wäre unser ganzes Misstrauen bald verschwunden.

Vielleicht ist der aufwärts gekrümmte Haken über ... »süfser schawe« (in b: ... »wir din warten«) diesmal der Epiphonus (sc. die Plica ascendens); der liquescierende Ton wäre hier nicht unmotiviert; aber sicher ist eine solche Interpretation eben durchaus nicht, sonst müsste man auch für die Virgen mit und ohne Zopf schließlich eine verschiedene Tracht wählen: s. die neunte Zeile »In eynes lammes wyse« (Fascimile von Runge).

Im Fragment ist v. III a fast völlig unlesbar geworden; v. III b wenigstens teilweise. Aber soviel können wir doch daraus entnehmen, dass für die weitere Möglichkeit, Plica resp. Clivis zu schreiben, sich hier ein analoges Beispiel bietet, wie das aus Cod. 4997 v. II citierte und in Kap. II § 6 (S. 153) bereits genannte: In Z. 11 steht über »Mit lib in lib ym losen« die Virga und schräg rechts darunter ein Punkt.

Außerdem erblicken wir einen Cephalicus in III a 1 des Fragmentes über »... bernde ...«[2]) (III b 1 schreibt einfach die Virga: »des solt du« ...). Wieder folgt eine Partie, welche so stark beschädigt ist, dass sie fast jeden Wert für uns verloren hat. Deutlich ist dagegen wenigstens v. XIV »Ein sneider sneid mir mein gewant« etc. Hier durchbrechen nun größere Melismen das im Ganzen symmetrische Gefüge, so bei den Worten »meisterschaft« (Z. 9) ein 11töniges und gleich darauf bei »craft« ein 8töniges (Z. 10)[3]). Wenn wir Notenwerte dafür setzen wollen, dann gestehen wir von vornherein, auf eine genaue Wiedergabe in dem vorliegenden Stücke zu verzichten. Soviel bleibt aber trotz einer gewissen Inkonsequenz dennoch bestehen, dass diese Ketten aus einzelnen kleinen Gliedern zusammengefügt sind, und nicht so schwer lasten, wie man sich oft vorstellen zu müssen geglaubt hat.

---

1) Vgl. unsere anderen Hymnen und Sequenzmelodien und ferner S. 11 ff.; 34 f.

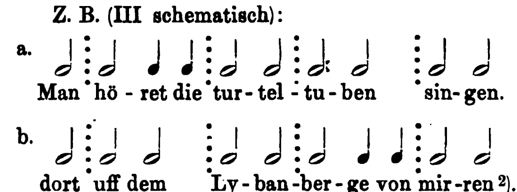
2) S. Taf. IX zweitunterste Notenzeile.

3) Vgl. Taf. X drittunterste Notenzeile. Im Ganzen sind die Noten dieses Verses besser erhalten, als der Text. Beide brechen bei Z. 14 (der zweiten Vershälfte) vor dem Worte »apfel« ab.

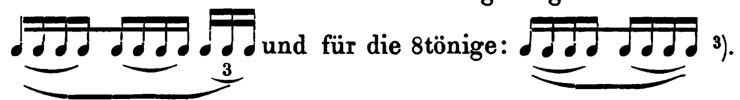
Eine Ausweitung des ‚Taktes' ist augenscheinlich nicht immer zu vermeiden und die Bedingungen, unter denen sie zu gelten hat, werden am ehesten aus den jeweiligen Melodien zu erkennen sein. Oft sind die Reihen eigentlich sozusagen doppelt, d. h. eben im liturgischen Stil hängen zwei ganz ähnliche oder gar die gleichen Tongänge aneinander. Nach und nach lenkt darauf der überwallende Strom der Töne wieder in ein ruhigeres Fahrwasser und ein festeres Bett ein[1]).

Umgekehrt ist die Verkürzung der Einzelnoten dann und wann das Gegebene in Rücksicht auf den Accent des Textes, kurze Silben in demselben und auf den an den Tonus currens (Lektionston) erinnernden Charakter der Melodie; cf. v. XIV; auch schon v. II und III:

Z. B. (III schematisch):



Wir schematisieren für die 11tönige Ligatur:



1) Vgl. in Cod. 4997: »Des Münchs korwyse«.
Der Text des Abgesanges z. B. lautet regelrecht:

»daz mir sin huld werd nymmer gram
daz er sich von mir scheid
also ruff wir den morgen an
Als got die martel leyd«

Cf. Wackernagel II Nr. 522 S. 415. Die Handschrift, auf deren eigenartige und oft geradezu flüchtige Notierung wir in diesem Zusammenhange nicht näher eingehen können, lässt also sehr leicht im Ungewissen über die engere Zusammengehörigkeit von Tongruppen einer längeren Ligatur. Wir rechnen über »als«: 7 + 7 + 4 Töne. S. schon im Stollen »**Biss** man in prechen sieht« 6 + 6 + 4 Töne; dann Einzelnote. Dass im letzteren Fall der fünfte und der sechste Ton von Gruppe I als Clivis geschrieben sind, erklärt sich zunächst daher, weil sie an einem Zeilenanfang stehen. Ferner weil zwischen dem vierten und fünften Ton das Intervall einer Terz sich befindet. So ist es auch im ersten Fall, dem Neuma des Abgesanges. Der Clivis im Stollen entspricht die Virga subpunctis. Runge nimmt beidemale das Zeichen für die Clivis und korrigiert gewiss richtig die Schlüsselstellung im Abgesang. S. S. 153 seines Werkes.

2) Runge schleift der Bequemlichkeit wegen ab:
»man **hort** die T. etc« und .... »dem lyban**berg**« ....

3) Beiläufig bemerkt, wäre für die 11tönige Ligatur auch folgendes Schema möglich:



§ 12.

»HErr got allmächtig drey person«[1]).

Die »Letaney von allen Heyligen« ist uns in zwei Handschriften vor Augen gekommen, in der eben erwähnten Colmarer und in dem Liederbuch des Mönchs von Salzburg[2]).

Cod. 715 wiederholt das Wort »herr« und, indem es zur Einleitung mit zehn Noten verziert ist, prägt sich bei ihm drastisch genug der liturgische Stil aus.

Cod. 4997 dagegen leitet mit dem Melisma sofort in den weiteren Text über, außerdem ist die Verzierung in ihrer zweiten Hälfte anders geformt.

Beiderseits erscheint sie als eine Art Präludium und zergliedert sich in zwei Gruppen von je 5 Noten, deren erste übereinstimmend einen Podatus subtripunctis darstellt. Wir werden den Raum eines ganzen Taktes damit ausfüllen.

Eine weitere große Ligatur, im Abgesang, ist 7tönig in Cod. 715 und 6tönig in Cod. 4997 über:

»Noch wart nye creatur nach dir (gepilldet czarter Got als wir)«

als Podatus subdiapentis resp. Torculus subtripunctis geschrieben.

Alle graphischen Eigentümlichkeiten der Meistersingerhandschrift zu citieren, wäre für jetzt von geringerem Belang, und so sei nur auf Einzelnes hingewiesen. In Cod. 715 ist zwar die erste Zeile hinsichtlich der Intervalle korrigiert (und auch betreffs der Notenzahl flüchtig geschrieben), aber sie trägt wenigstens bis auf das Wort »person« lauter Punktnoten.

In Cod. 4997 ist die Notation auf:

»got«: Doppelnote; »almechtig«; drei Virgae; »dry«: Punktnote mit Kommahaken. Dann folgt, wo Cod. 715 einen Climacus hat, hier eine Clivis, und statt des einfachen Podatus ein solcher mit vorgesetztem Punkt; vermutlich sind also hier mehrere Noten, sei es tremolierend, sei es stärker accentuiert, gedacht. — Ähnlich ist die Plica auf »drivaltikeit« in ihrem ersten Teil dupliciert (Z. 4).

Zur Kontrolle des richtigen Melodieganges für Z. 1 in Cod. 715 mag Z. 5 dienen, und sie gerade legt neuerdings einen Beweis ab für die rhythmische Alterationsfähigkeit der Punktnote. Der Text lautet:

---

1) Cf. W. II. Nr. 551 S. 414.

2) Cgm. 4997 Bl. VI c XXX: »Des munchs zarter don«.
Cgm. 715 Bl. 171 (b) ff.

»Chū-nig | al-ler | kū-nig in | dei-nem | **thron**«

(Plica + Podatus).

In Cod. 4997:

»kung | al-ler | kung | in | di-nem | **thron**«

Die beiden eingeschobenen Punkte über den in zwei Kürzen aufgelösten Silben verursachen also zwanglos eine Halbierung des Wertes. Namentlich im Abgesang, aber auch schon in den beiden Stollen über »kron« finden wir fast überall an den Zeilenschlüssen den Punkt mit Kommahaken bei Cgm. 4997[1]), wo Cgm. 715 ohne weitere Unterscheidung von den anderen Noten nur einen Punkt setzt. Die einzige Zeile, die mit einer einfachen Virga schließt, lautet: »da uns din barmung wy-derfar«. Runge notiert eine Virga über »**din**«, wo wir einen Punkt im Original fanden! Sollte auch beim Durchzeichnen ein kleiner Bleistiftstrich uns versagt haben, so müsste doch der Hals dieser »Virga« so dünn und kurz sein, dass der beliebige Übergang von derselben zum Punctum nur dadurch deutlicher bewiesen würde.

In Cod. 715 ist das Zeichen über dem letzten Wort von v. I »**wir**« so merkwürdig, dass wir es wenigstens hier beschreiben. Ein senkrechter Strich reicht von der F-Linie bis unter die D-Linie. Rechts schließt sich daran ein gekrümmter Haken nach unten, der die D-Linie ein wenig überschneidet; links ein nach oben gekrümmter, der mit seinem Kopfende auf der D-Linie aufsitzt, d. h. dieselbe gleichfalls nicht nur berührt.

Die Tonart ist das Dorische und der letzte Ton ist d. Sollten die beiden Möglichkeiten von e und c (cis) dahin zu gelangen, freigegeben werden[2])?

---

1) Die Doppelnote über »selden**bar**» ist also nicht anders zu übertragen, als auch etwa: . Man wird sich hüten müssen, in dieser Handschrift aus einzelnen Zeichen allzuviel Folgerungen ziehen zu wollen. Runge reproduziert stets mit Doppelnoten.

2) Man vergleiche in Cgm. 4997 den Torculus liquescens über dem Schlusswort: cis, e, d. Der oberste Teil der Ligatur reicht entschieden über die Linie hinaus. Vielleicht ist aber doch Runge mit seiner Annahme (des Podatus) im Recht. S. Notenbeilage Nr. 12 und S. 91.

§ 13.

»Maria bis gegrüesset«[1]).

Die Melodie dieser Sequenz, oder besser: dieses Leichs, ist in Cod. 715 doppelt aufgezeichnet[2]); und außerdem findet sie sich in Cod. 4997 (Bl. 661). Was uns bereits im vorigen Paragraphen aufgefallen ist, die sozusagen durchgängige Verwendung von Punkten für die Einzelnoten im Liederbuch des Mönchs von Salzburg, der Wechsel dagegen von Punkten und Virgen in der Colmarerhandschrift, das gilt auch hier.

Ferner gebraucht Ersteres nur die Plica für die zweifache, absteigende Ligatur, letztere vertauscht dieses Zeichen beliebig mit der Clivis[3]). Nicht auf den ersten Blick ist zu erkennen, wozu hier die verschiedenen Noten über »du selige« gehören. Wir folgen der Wahrscheinlichkeit und verteilen auf:

»du« — zwei Punkte, aufsteigend, also Podatus[4]),
»se« — Clivis,
»lige« — drei Punkte, absteigend, also Climacus.

Genau genommen steht die Silbe »li« (von »selige«) unter der Lücke zwischen Clivis und Climacus, und Runge's Verfahren, das »i« einzuklammern, ist also recht wohl begreiflich, zumal die entsprechende Zeile des zweiten Stollens lautet: »dorch dich vil edler hort«, resp. keine Unebenheit des Versmaßes aufweist.

Für den ersten Stollen giebt es aber verschiedene Auskünfte bei der Übertragung in moderne Noten. Entweder man zerlegt wieder den Climacus, und zwar etwa in: ; oder man löst die beiden Bestandteile der Clivis von einander und lässt sie doch ihren normalen rhythmischen Wert beibehalten: , oder man schiebt, ganz frei, eine kurze Nachschlagsnote nach der Clivis ein .

Wir werden den ersten Modus wählen.

Bei dem folgenden »hymmelport« gruppieren wir wieder, der Handschrift nach, einen aus zwei Punkten bestehenden Podatus über »hym«, und eine Virga über »mel«.

---

1) Cf. Wackernagel II Nr. 547 S. 409.

2) Bl. 133 f. und 165 f. Wir besitzen aber nur eine Kopie nach dem Original von Cgm. 715.

3) »Maria wyss g.« (Clivis); »dein zertlich hochgelopter nam« (Plica).

4) Der erste Punkt ist eigentlich eine kurz geschwänzte Virga.

Wieso Runge transskribiert mit Plica ascendens und sodann mit Podatus, außerdem aber in Klammern über dem Liniensystem zur Erklärung (?) beifügt: (♯ c d e), das möchten wir gerne näher begründet wissen. Es sind ihm freilich in diesem Leich noch größere saltus mortales gelungen, die einer philologisch genauen Reproduktion der Colmarerhandschrift ganz einfach glücklich entrinnen helfen. Wir nennen in Z. 3 (»vor allen dingen) süfset«. Handschriftlich aufgezeichnet sind hier 2 Clives und auf gleicher Höhe mit der letzten Note der zweiten ein Punkt, also

Runge supponiert dagegen: Climacus und Clivis (letztere mit den Tönen c a). Wenn wir den Abgesang ins Auge fassen, so verstehen wir, wie er dazu kommt. Die beiden letzten Zeilen lauten nämlich:

a) »von ym gegrüsset werden
b) des bis maria bott«

und die Notationen darüber:

a) Podatus; Virga subtripunctis; Virga; Podatus; Virga; Climacus; Clivis.
b) Podatus; Climacus; Punkt; Punkt; Podatus + Punkt (wohl = Scandicus); Doppelnote.

Nun ist allerdings zuzugeben, dass die melodische Formel im Ganzen bei Z. 3 und 4 der Stollen und bei den Schlusszeilen des Abgesanges identisch ist. Allein, die Handschrift verteilt die einzelnen Töne durchaus nicht in derselben Weise auf die entsprechenden Silben. Warum sollte nicht eine größere Freiheit gerade in Bezug auf die Verzierungsnoten in diesem Leich, wie auch in andern Hymnen und Sequenzen, angenommen werden, wohlverstanden von Seiten der Sänger jener Zeit, in der die betreffenden Melodien lebten und aufgezeichnet wurden. Wir dagegen dürfen uns bei der Wiedergabe von Dokumenten, sei es in modernen Choralnoten, sei es in unserer bekannten Notenschrift, nicht erlauben, nach Belieben zu gruppieren, wollen wir nicht den Verdacht einer mehr oder minder schwerwiegenden Willkürlichkeit auf uns laden.

Von Runge werden übrigens zwei sogenannte »Plicae ascendentes« durch seine Manipulation mit der vorangehenden Note zu einem Climacus zusammengeknetet; eine dritte legt ihre Maske ab und giebt sich zu erkennen als das, was sie überhaupt ist, als Einzelnote von genau derselben Bedeutung wie die Virga. Runge hat sich diesmal an die Note über der zweitletzten Silbe des Stollens, eben an die Virga über »hymmel« erinnert, und dabei die Plikentheorie für das Punktum über »maria« im Abgesang

glücklich in Vergessenheit begraben. Die fraglichen Stellen heißen bei ihm folgendermaßen:



Das Colmarermeistersingerbuch schreibt aber nicht bloß Einzelnoten, sondern namentlich Notengruppen in so verschiedener Art, dass vermutlich auch in anderen Weisen als den uns bekannten die Transskription Runges einige Randbemerkungen veranlassen würde.

So hat Cod. 4997 als Podatuszeichen über der letzten Zeile unseres Leichs: zwei Virgen (»dess bis« etc). Als Climacus zwei Virgen und Punkt (Z. 4 des Abgesanges: »hilff daz wir hie uff erden«); drei Punkte (Z. 4 des Stollens: »durch dich vil edler hort«) und in schlangenförmiger Windung Clivis und Plica aneinandergehängt (Z. 5 des Abgesangs: ». . . gegrüsset werden«).

Unter solchen Umständen wird es auch nicht abenteuerlich sein, gerade den Podatus mit dem nachfolgenden höher stehenden Punkt als Scandicus aufzufassen.

Ähnliche graphische Varianten weist Cod. 715 auf[1]), z. B. über der ersten Silbe von Z. 3 des Stollens. Die Virga conbipunctis wird hier in 3 a (»vor allen . . .«) gegeben als Clivis praebipunctis, deren Schlusston wieder den Anfangston der direkt angehängten Plica bildet (schematisch:); in 3 b (»der uns erlost . . .«) als Virga, die links von einem Podatus, rechts von einer Plica flankiert wird (schematisch:). Der Climacus erscheint meist in der gewöhnlichen Form[2]); einmal auch als

1) Bl. 133 f.

2) Freilich über »hort« und »pot« mit Kommahaken an der dritten Note der Konjunktur; aber nicht über »port«.

Zickzackfigur, d. h. als zwei aneinandergehängte Pliken (Abgesang Z. 4 »hilf das wir hie auf erden«)

Was schließlich das Tonale anbelangt, so scheinen beim Abgesang in Cod. 715 die Noten mehrmals auf die falschen Linien geraten zu sein[1]). Wir versuchen darum aus seinen beiden Versionen eine Rekonstruktion[2]) und übersetzen folgendermaßen:

Du pist der weg von Gott zu uns — Bl. 133 f. und Bl. 165 f.
Und von uns hin zu Got — Bl. 165 f.
durch all dy lieb deins trauten suns — Bl. 133 f.
hilf das wir hie auf erden — Bl. 133 f. und 165 f.
von im gegrüesset werden — Bl. 133 f.
des pis maria pot — Bl. 133 f.

In Cod. 4997 hat Runge gleichfalls mit Recht Schlüsselfehler konstatiert, weil die Handschrift in der zweiten Zeile des Stollens: »din zertlich hochgelopter nam« (resp. »sit got vom hymmel zu dir kam«) ganz offenkundig falsch notiert und so zu einem — in jener Zeit unmöglichen — Septimensprung gelangt[3]). Beide Parallelstellen in Cod. 715 haben den viel natürlicheren Quintensprung abwärts.

Die Tonart im Colmarerliederbuch bezeichnet dessen Herausgeber wahrscheinlich richtig als dorisch. Ob in Cod. 715 ebenso ernste Töne angeschlagen werden, vermögen wir nicht zu entscheiden, trotz der versuchten Kombination der beiden Versionen in dieser Hinsicht. In der Übertragung sollen indessen auch alle fehlerhaften und fraglichen Intervallschritte von Cod. 4997 und Cod. 715, Bl. 133 f. zum Ausdruck gelangen[4]).

§ 14.

a. »Eya der grossen liebe«. b. »Joseph lieber nefe mein«[5]).

a. Über dem Texte dieses deutschen »*Laus tibi Christe*«[6]) stehen fast lauter Punktnoten; über der zweitletzten Silbe von Z. 1, 5 und 7, sowie am Anfang: ♪.

1) S. schon Zeile 4 a und b des Stollens.

2) Die Kopie hat Bl. 133 f. zur Vorlage.

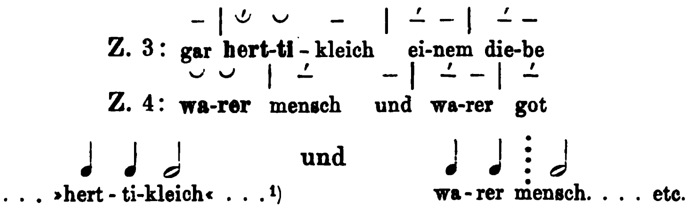
3) 

4) S. Notenbeilage Nr. 13.

5) Cod. 715 Bl. 110, 111. Cf. Wackernagel II Nr. 615 S. 467. Und: Bl. 130 a und b. Cf. W. II Nr. 606 S. 462.

6) Cf. auch W. I S. 210.

Was zunächst Z. 3 und 4 betrifft, so finden wir dort je zwei in ihrem Wert halbierte Noten; also lauten die Stellen:



Die Punktnote mit Komma sodann führt leicht auf den Gedanken an eine Verdoppelung des Notenwertes[2]). Warum fehlt sie aber, wenn sie so wichtig ist, bei »diebe«, was ganz genau dem »liebe« entspricht?

In dieser Handschrift, wie auch in andern ungefähr gleichzeitigen Dokumenten, kann sie keine rhythmisch gewichtigen Veränderungen anzeigen wollen, sondern höchstens auf Fermaten oder kräftigere Hervorhebung der Silbe, eventuell auch auf einen liquescierenden Ton deuten. Ja, sie wird sehr willkürlich bald benutzt, bald nicht, wie wir an andern Beispielen bereits gesehen haben[3]).

Mit dem liturgischen Ruf: Kyrieleison, Christeleison, Kyrieleison, Christeleison, Kyrieleison schließt das Lied[4]). Und zwar stehen über dem Kyrieleison:

1) 2 Punkte; Torculus; 2 Punkte.
2) 2 Punkte; 2 Plicen; Punkt.
3) 2 Punkte; Podatus subbipunctis; Punkt und Schlussnote.

Über dem Christeleison:

1) Punkt; Torculus; 2 Punkte.
2) Podatus; 2 Pliken; Punkt.

Die Ligaturen und Konjunkturen werden hier in ihrem Gesamtwert etwa einer der ihnen nachfolgenden Punktnoten

---

1) W. druckt: »Gar hert gleich einem diebe« (s. auch seine Anm.)

2) R. v. Liliencron: »Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. und 14. Jahrh.« 1869. Im Nachtrag S. 25 hat die Melodie den Text:

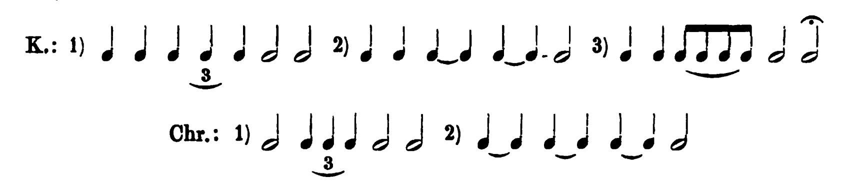
1 1 1 1 2 2
Ach du armer Judas
1 1 1 1 4
Was hast du gethan etc.

NB. 1 = 𝅗𝅥; 2 = 𝅝; 4 = ▭ (cf. für den Text in Cod. germ. 715 Bl. 112 a). Es ist der letzte Vers des ganzen Liedes.

3) Erstes Kap. § 7: S. 141 und § 8: S. 142, 143.

4) Auf S. 110 b und 111 a.

entsprechen, aber auch jede ungefähr der andern. Also, wenngleich ihre Beweglichkeit nicht streng geregelt ist, so setzt diese doch dem schlichten Rhythmus der Versmelodie gewissermaßen die Krone auf. Mit modernen Notenwerten geben wir die Gruppen über jeder Silbe auf diese Weise wieder:



Damit wird wenigstens die Leblosigkeit des Vortrages abgeschnitten[1]; für einzelne noch feinere rhythmische Schattierungen in demselben will unser Notenschema nur ein erstes Hilfsmittel sein, und auf die Temponahme speciell versteifen wir uns nicht; gleichwohl wird sie hier nicht gerade stilwidrig sein, weil das zweite Kyrieleison und Christeleison einen entschieden liedartigen Charakter durchblicken lässt[2]. Es sticht von dem »Amen« am Schluss einiger Hymnen und Sequenzen schon der Tonart nach ab.

b. In dem bekannten Wiegenlied »Joseph lieber nefe mein« lautet Z. 2:

´ – | ´ ◡ ◡ – | ´ – | ´

»Hilf mir wie-gen mein kin-de-lein«.

Es ist also die nämliche Auflösung die gegebene, wie in Z. 3 und 4 von »Eya der grossen liebe«.

Ausgenommen die Schlussnoten aller Zeilen und die Anfangsnote des Verses; ausgenommen ferner die Plica Z. 3 über »loner« finden wir hier wieder lauter Punktnoten. Ein dreiteiliger Takt wird also durch die Handschrift nicht gefordert.

Aber auch Cod. Lips. 1305 zeichnet ihn absolut nicht vor. Dieses unsorgfältig geschriebene Manuskript hätte das *tempus perfectum* jedenfalls sehr imperfekt ausgedrückt, sollte die Virga eine zweizeitige und der Punkt eine einzeitige Note darstellen. Letzterer steht auf den folgenden Silben:

»**Joseph** **li**ber ne**v**e myn
hilf **mir** wy**gen** myn kin**de**lin

---

1) Liliencron S. 25 (Nachtrag): Ky-ri - e - le-ison.
2 | 2 | 2 2 | 2 2 4

Er würde demnach den liturgischen Zusatz überhaupt sich in getragenem Tempo gesungen vorstellen; während wir hier ein frisch volkstümliches Element in ihm vermuten.

2) Für das Ganze s. Notenbeilage Nr. 14 a.

daz got musse deyn loner syn
yn hymmelreich
der meyde kint maria«.

Daher sagt die Leipzigerhandschrift nichts weiter zu Gunsten der fest eingesessenen Tradition aus[1]).

§ 15.

»In dulci jubilo«[2]).

Ebensowenig lässt sich aus Cod. 1305 folgern, das berühmte Mischlied verlange z. B. den $^3/_4$-Takt. Man vergleiche doch nur

Z. 5 »Sy | leuchtit vor dy sonne« — abgesehen von der Vorschlagsilbe mit Virga wechseln hier dreimal Virga und Punctum mit einander.

Ferner Z. 6 »*ma-* | *tris in gremio*« — wieder markiert eine Virga die immerhin nicht unter dem Hauptton stehende Silbe des Auftaktes; dann folgen zweimal Punctum und Virga und auf die lange Silbe »o« hat der Schreiber abermals ein Punctum gesetzt.

Trotz »mehrfacher Ungenauigkeiten«, die das Original da und dort sich wohl wird vorwerfen lassen müssen, birgt es doch hinsichtlich des Rhythmus deren nicht mehr, als irgend eine andere, schön geschriebene Handschrift, eben weil es keine Mensuralnoten, sondern Choralnoten enthält[3]). Mindestens für unsere beiden Beispiele ist dies einfache Thatsache und eine »Mensur« könnte man nur für die Doppelnote am Schluss von Z. 1 und 2 in der üblichen Weise aufspüren. Sie würde sich recht hübsch erklären, insofern Z. 2 und 3 mit einer betonten Silbe, also mit dem vollen ,Takt' beginnen. So wäre dann dies Zeichen entweder mit 𝅗𝅥𝄐 oder 𝅝 zu übertragen und hätte, ähnlich wie bei: »Ave lebentigs oblat« den besten Sinn gerade im sog. *tempus imperfectum*[4]). Wer aber aus der Notation von Cod. Lips. 1305 den Rhythmus ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 herauslockt, ist entschieden ein Rattenfänger[5]).

1) Vgl. Notenbeilage Nr. 14 b.
2) Cod. Lips. 1305 Bl. 116. Cf. W. II Nr. 640 S. 483.
3) Vgl. S. 83 obere Hälfte und Anm. 1.
4) So übertragen auch von Erk. Vgl. S. 76. Die Berliner Handschrift hat offenbar Ligaturen an den Zeilenschlüssen.
5) S. Notenbeilage Nr. 15.

§ 16.

»Letabundus« [1]) = »In Wolfgangi«[2]) und »Regi regum«[3]).

Die reine, jonische Tonart dieser Sequenz rückt sie dem volkstümlichen Gesang auch in den ersten drei Versen nahe[4]), obschon dieselben mit einer, frei liturgischen, Kadenz schließen und obschon der erste kadenzierend sogar beginnt, überhaupt zwischen zwei kurzen Zeilen eine beträchtlich längere hat, was musikalisch etwa folgendes Schema ergiebt:

I a 1 $\frac{2}{2}$ ˊ – | ˊ – |
Le-ta - bun-dus

a 2 $\frac{3}{2}$ (ˊ –) – | ˊ – – | $\frac{2}{2}$ ˊ – | ˊ – |
Ex - ul-tet fi - de-lis cho-rus

a 3 $\frac{2}{2}$ ˊ – | ˊ – |
Al-le - lu-ja

Ein ähnlicher Taktwechsel erleichtert bisweilen im letzten Vers (VI) die richtige Accentuation, nämlich:

VI a 1 $\frac{3}{2}$ ˊ – – | ˊ – – |
In-fe-lix pro-pe-ra

a 2 *cre-de vel ve-te-ra*

a 3 und 4 $\frac{2}{2}$ ˊ – | ˊ – | ˊ – | ˊ – | ˊ
cur dam - na-be - ris gens mi-se - ra

Oder (*»In Wolfgangi«*):

VI a 1 $\frac{2}{2}$ – | ˊ – | ˊ – | ˊ
Frau - dis hae - re - ti - cae

a 2 *vic - tor pro - phe - ti - ce*

a 3 und 4 $\frac{2}{2}$ – | ˊ – | $\frac{3}{2}$ ˊ – – | $\frac{2}{2}$ ˊ – | ˊ
mul-ta prae - di-xit mi - ri - fi - ce

($\frac{3}{2}$ ˊ – – | ˊ – – | $\frac{2}{2}$ ˊ – | ˊ ?)
mul-ta prae-di-xit mi - ri-fi - ce

Aber, ohne Taktwechsel (*»Regi regum«*):

VI a 1 – | ˊ – | ˊ – | ˊ
O-ran-te mar-ty - re

a 2 *Mun-de - tur pro-pe - re*

a 3 und 4 ˊ – | ˊ – | ˊ – | ˊ – | ˊ
om-ni cri - mi - ne gens mi-se - ra

---

1) Cf. Cod. 10075; Cod. germ. 716 und Wackernagel I Nr. 193 S. 125.

2) Cf. Clm. 14872 und Mone III Nr. 1214 S. 563.

3) Cf. Clm. 9508 und Mone III Nr. 827 S. 216.

4) Cgm. 716 Bl. 63 verwendet das auf f transponierte Jonisch mit ausdrücklicher ♭-Vorzeichnung. Wir beziehen uns nur gelegentlich auf seine Version.

Man sieht wohl neuerdings ein, dass der ‚Takt‘ nicht ein Zaun aus regelrecht in bestimmten Zwischenräumen eingepflanzten Eisenstäben sein kann, sondern dass er durch das natürliche Geäste verdeckt, ja ersetzt und durch Blattranken oftmals überwuchert wird.

Die mittleren Verse (IV und V) versteigen sich in Cod. 10075, welchen wir als den ältesten, mit dem Grundtext der Sequenz uns bekannten zuerst ins Auge fassen, nur bis zu viertönigen Ligaturen. Und zwar ist es in Z. 2 über »*ysopo*« die Virga praetripunctis mit tremolierendem drittem Ton; in Z. 3 über »*valle*« der Climacus resupinus[1]).

Cod. 14872 und Cod. 9508 haben im ersten Fall die Virga praetripunctis (bei *dirigit*) resp. den einfachen Podatus praebipunctis (bei: *concluditur* und *tegitur*)[2]). Im zweiten Fall verzeichnen sie andere Ligaturen, als Cod. 10075, nämlich:

Cod. 14872 fällt in die kadenzierende Schluss-Phrase der ersten Verse zurück; Cod. 9508 schreibt Punkt, Virga subtripunctis, Climacus resupinus, Punkt (*neci data* und *celo lata*)[3]). Dass bei dem 7tönigen Neuma in I z. B. das Komma des letzten Punktes keine eigentlich selbständige Bedeutung als Note haben wird, geht schon aus dem Vergleich der betreffenden analogen Melismen hervor. In I b 1 finden wir das Anhängsel gar nicht (über *regum*)[3]); in I b 3 vertritt es geradezu die siebente Punktnote, ein weiterer Beleg dafür, dass es sich bei solchen Figuren um gelegentliche Ausschmückung des Gesanges handelt. So, wie über *miranda* ist auch die Notation an allen folgenden Stellen, abgesehen von II b 2 (über *clara*).

Die übrigen Handschriften, incl. Cod. 716, drücken den liquescierenden (oder fermatisch zu haltenden) Ton gar nicht aus.

Von sicher liquescierenden Zeichen kommt übrigens sonst in der Sequenz »*Letabundus*« nur der Cephalicus vor, stets an

---

1) Vgl. auf Taf. II, viertunterste und zweitunterste Zeile das ω-ähnliche Zeichen mit den beiden tieferstehenden Punkten. Sollte dem zweiten »Punkt« über »passum« ein besonderer (rhythmischer) Wert zugestanden werden müssen? Es sieht aus, als ob die Feder des Schreibers ausgeglitten wäre. Die ganze Gruppe ist eigentlich der Podatus praebipunctis mit verdoppelter erster Podatusnote, vgl. in derselben Handschrift die Letania supra fontem: »Rex sanctorum angelorum«, wo der zweite Bestandteil des Podatus deutlich als Notenkopf ausgeschrieben ist. Vielleicht würde man also im »Letabundus« von Cod. 10075 genauer übertragen müssen:



2) S. auf Taf. XIII zweitunterste und unterste Zeile.
3) S. Taf. II oberste Zeile.

Stellen, wo sein Auftreten sofort einleuchtet. So III 2 über »*virgo*« und IV 2 a über »*conformavit*«; dagegen fehlt er über 2 b »*corporari*«, obgleich er auch da nicht unmotiviert wäre.

Ganz ebenso finden wir den Cephalicus (die liquescierende Plica descendens) in Cod. 9508 in III 2 b über »*virgo*«[1]).

Von Schreibvarianten nennen wir in dieser Handschrift außerdem die Art, wie sie einmal, IV b 2 über »*redditur*« den Climacus wiedergiebt, als drei rhombische Noten[2]). Im Übrigen ist uns ihre Vorzeichnung, wie auch diejenige von Cod. 716 und Cod. 14872, hinsichtlich der Tonart überall verständlich, was wir von Cod. 10075 vorläufig nicht behaupten wollen. Er geht allein von c aus[3]) und lässt also die Melodie bisweilen in sehr hohe Tonlagen steigen[4]); und doch bemerken wir das ♭ rotundum in I a 3; III a und b 2; IV a 3 und VI a 1. In den zwei letzten Zeilen dieses Verses ist es zwar, wie auch an andern mit den erwähnten korrespondierenden Stellen, nicht notiert, muss aber wohl ergänzt werden und befremdet besonders direkt vor dem Schluss. Wir fügen also der Übertragung ein Fragezeichen bei, um die Frage auch ausdrücklich offen zu lassen, ob wir hier am Ende gar nicht die jonische, sondern die nahe verwandte, lydische Tonart vor uns haben. Das ♭ quadratum vor III a 1 könnte diese Annahme unterstützen, weil es für eine Ausnahme im Verlauf der Sequenzmelodien von »*Letabundus*« in Cod. 10075 berechnet zn sein scheint. Andererseits lassen Cgm. 716, Cod. 9508 und Cod. 14872 (letzterer ohne irgendwelche Vorzeichnung) ganz ebensowohl auf das transponierte Jonisch schließen.

Die Wendung, welche Cod. 14872 auf dem letzten Worte der Wolfgangsequenz gebraucht und welche in ein (pliciertes?) e ausläuft, veranlasst noch einige Bemerkungen.

Diese jüngste der uns vorliegenden Handschriften bringt an allen Zeilenschlüssen die Jubilation des ersten Verses, außer in VI a 3 .... »*mirifice*«. Hier hat sie eine 4-tönige Ligatur (als Plica und Podatus geschrieben) und in b 3 fügt sie deren ersten Bestandteil, eben die Plica, dem 7-tönigen Neuma vorn an. Auch besteht dieses eigentlich nur aus 6 verschiedenen Tönen, da das letzte f dupliciert ist und darauf eben der kommaförmige Haken, das e, folgt. Das ist jedenfalls ein Schreibfehler; eher wäre der

---

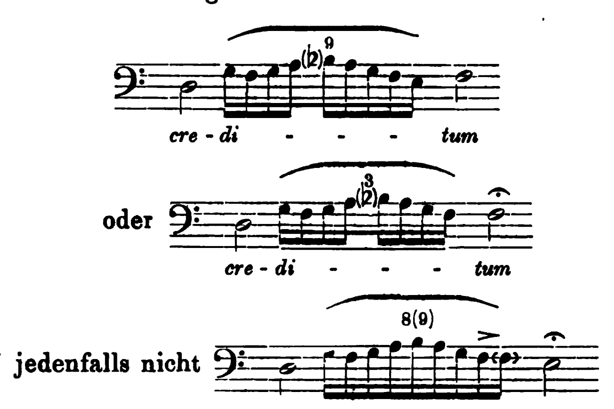
1) S. Taf. XIII, drittunterste Notenzeile. Übrigens steht er auch über: I a 3 **alleluja**; II a 1 **Angelus** a 2 ... **in** [virginis] b 1 **Sol** [per quem ...] b 2 **martirum**; III a 2 **corporis**.

2) Vgl. Taf. XIII, die unterste Notenzeile mit dem gewöhnlichen Climacus auf der zweituntersten über »**discerpitur**« und ferner das im zweiten Kapitel § 9 von Cod. 716 Gesagte.

3) Die Parallelhandschriften sämtlich von f.

4) Vgl. den g-Schlüssel auf den untersten Zeilen von Taf. II.

zweite Teil der Doppelnote = e und das letzte Zeichen = f. Oder aber: es wäre die Doppelnote zu trennen und das Komma ihrem zweiten Gliede anzuhängen. Also werden wir übersetzen:



Der Ton e wäre für Jonisch und Lydisch falsch. Kleinere rhythmische Varianten werden aus der Notenbeilage ersichtlich. Die oft nach unten gekrümmten Punktnoten würde Runge wohl als Pliken deuten[1]).

§ 17.

»Vas electum greciam«[2]).

In derjenigen Handschrift, welche wir soeben als jüngste Quelle für die Sequenz »*In Wolfgangi*« (sc. *Letabundus*) kennen gelernt haben[3]), finden sich außerdem zwei Sequenzen zu Ehren von St. Emmeran und St. Dionys; alle drei beziehen sich auf die Stadtheiligen von Regensburg, die ganz wie St. Otto in dem aus Bamberg stammenden Stettinercodex, nachdem ein umfangreicher »historischer« Teil vorangegangen, eben durch die an ihrem Namensfeste gesungene Liturgie verherrlicht werden. Die erste Sequenz, zu Ehren St. Emmeran's, interessiert uns an diesem Orte nicht, weil sie durchaus keine Verzierungen zeigt, sondern in lauter einfachen Tönen sich bewegt.

1) S. Notenbeilage Nr. 16.

2) Cf. Cod. 14872 Bl. 108 f. und Dreves, Analecta hymnica 8 Nr. 150 S. 119 (1890).

3) Auf weniger hohes Alter scheint bereits die saubere, gleichsam gestochene deutsche Choralnotenschrift zu deuten, die Drucken ähnlich sieht. Ferner finden sich in einem Hymnus (Bl. 32 a): »Christe cui justos hominum« mitten unter den Choralnoten die an Mensuralnoten erinnernden und vermutlich zu solchen verbesserten Zeichen: ⧫ ⧫.

Dagegen erübrigt noch, die Dionysiussequenz kurz zu beschreiben. Ihre Melodien verlaufen über einem recht einfachen Versschema, ohne dass demselben irgendwann Zwang muss angethan werden. Also, wir accentuieren:

|´ – |´ – |´ – |´
Z. 1 *Vas e-lec-tum gre-ci-am*

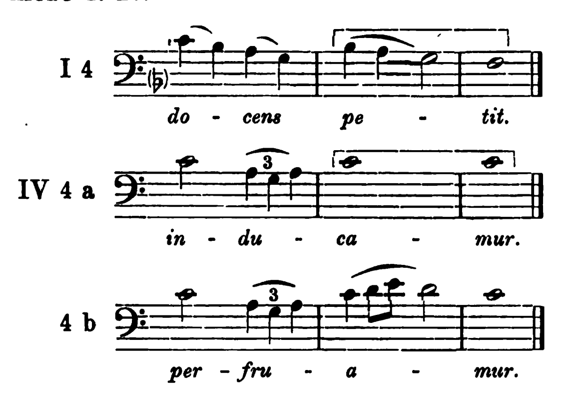
(so dreimal)

´ – | ´ –
Z. 4 *do-cens pe-tit* —

sowie es auch in der Wolfgangsequenz geschehen ist. Oder sollte beim gesungenen Vortrag der beinahe nur halbsolangen vierten Zeile aus Gründen, die nichts direkt mit der Hervorhebung von Reimsilben zu thun haben[1]), dennoch besser eine Vergrößerung sämmtlicher Notenwerte angenommen werden, und das Schema lauten:

´ – | ´ – | ´ – ?
do - cens pe - tit

So würden drei Takte ausgefüllt, völlig in Übereinstimmung mit den ersten Verszeilen, die einen männlichen Reim haben, und dann hieße z. B.:



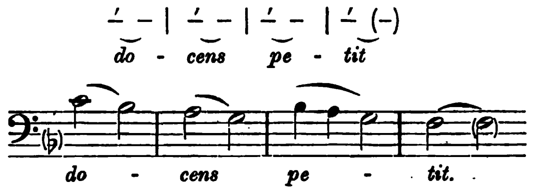
Bei der Wolfgangsequenz wäre demnach die 7tönige Ligatur etwa so zu verteilen, in den Versen nämlich, die das gleiche Schema wie diejenigen der Dionysiussequenz zu Grunde legen:

z. B. II 3 *pu - er spre - - vit.* [2]).

1) Vgl. S. 92 Anm. 2.

2) Ähnlich übrigens dann auch über den ersten und letzten Worten von I: »In Wolf**gangi** ...... dulce **melos**«.

Ginge man soweit, so könnte man die Vergrößerung gar auf das erste Wort mit ausdehnen, also:



Absichtlich sind bei so großen Inkonsequenzen gegenüber den in der Einleitung zum dritten Teil ausgesprochenen Annahmen auch die rhythmischen Werte der einzelnen Noten einer Ligatur freier behandelt worden.

Denn 1) decken sich Praxis und Theorie durchaus nicht immer und 2) hat vermutlich gerade die aus Orgel- und Vokalkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts bekannte Figuration ihre Hauptwurzel in diesen unbestimmter gegliederten Melismen des gregorianischen Gesangs, der mittelalterlichen Monodie überhaupt[1]).

Äußerlich bieten, beiläufig bemerkt, die Ligaturen über jeder zweitletzten Silbe der besprochenen Verszeile an sich eine Handhabe für wechselnden Rhythmus ihrer einzelnen Teile. Denn, ob es sich um Climacus (I und III 4), oder um Torculus (II und IV 4), oder endlich um Clivis praebipunctis (V 4 b) handelt, immer erscheint der letzte Ton verdoppelt. Wir werden indessen trotzdem der bisherigen Gewohnheit gemäß zunächst nur ein Sforzatozeichen über die einfache Note setzen, zumal in V 4 a auch nur ein Punctum über (*indu-*)*camur* steht, wo man also die Doppelnote erwarten dürfte.

Im Allgemeinen möchten wir hier auf das S. 90—92 über die Schlussfälle und ihre Notation Erwähnte verweisen, um wenigstens soviel wieder hervorzuheben, dass unser jetziges rhythmisches Gefühl nicht unbedingt maßgebend sein darf für Hymnen- und Sequenzmelodien des Mittelalters.

Varianten in der Dionysiussequenz speciell werden durch die Übertragung anschaulich. Die Tonart ist das helle Jonisch, z. T. freilich transponiert[2]).

---

1) Wieviel Freiheit in der Behandlung des Zeitwertes der Noten herrschte, dafür cf. auch C. IV 45 Sp. 1 (Joh. Tinctoris): Et hujusmodi notae nunc cum mensura, nunc sine mensura, nunc sub una quantitate perfecta, nunc sub alia imperfecta canuntur secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium. Der Abschnitt handelt: »De notis incerti valoris« und gemeint sind diejenigen des c. pl. Aber nicht einmal vom eigentlichen c. pl. sagt Tinctoris, er werde überall völlig unmensuriert gesungen: cf. C. IV 133 Sp. 1: In pluribus etiam ecclesiis cantus ipse planus absque mensura canitur.

2) S. Notenbeilage Nr. 17.

§ 18.

»Ave maria gratia plena«[1]).

Wir benützen Cod. germ. 101 [2]); bisweilen auch Cod. 10075 und Cod. 9508 [3]).

Wiederum sind es verschiedene Versmaße, aus welchen unsere Sequenz gebildet ist, nämlich (gesungen gedacht):

I. $\frac{3}{2}$ ´– – – | $\frac{2}{2}$ ´– – | $\frac{3}{2}$ ´– – – | $\frac{2}{2}$ ´– – | (rep.)
A-ve ma - ri-a gra-ti-a ple-na .....

IIa. $\frac{3}{2}$ ´– – – | $\frac{2}{2}$ ´– – | $\frac{3}{2}$ ´– – – | $\frac{2}{2}$ ´– – | ´– (rep.)
Be-ne-dic - ta tu in mu-li - e - ri - bus .....

$\frac{2}{2}$ – | $\frac{3}{2}$ ´– – – | $\frac{2}{2}$ ´– – ´– |
et an - ge - lis glo - ri - am.

IIb. $\frac{3}{2}$ ´– – – | $\frac{2}{2}$ ´– – | ´– – | ´– – | ´– – (rep.)
Et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i

$\frac{2}{2}$ ´– – | ´– – | ´– – | ´–
nos fe - cit per gra - ti - am.

III. $\frac{2}{2}$ ´– – | ´– – | ´– – | ´– – | ´– – | ´– – | ´– – |
Per hoc au-tem a-ve mun-do tam su - a-ve con-tra

| ´– – | ´– – | (rep.)
car-nis ju - ra.

IV. $\frac{3}{2}$ – | ´– – – | ´– – | – | ´– – – | ´– – |
Tu par-vi et mag-ni le - o - nis et ag - ni

(oder: $\frac{2}{2}$ ´– – | ´– – | ´– – | ´– – | ´– – | ´– –
Tu par-vi et mag-ni le - o - nis et ag-ni)

$\frac{2}{2}$ ´– – | ´– – | ´– – | ´– – | ´– – | ´– – | ´– – | ´– – |
Sal-va - to-ris chri-sti temp-lum ex-ti - tis-ti sed vir - go in-

| ´– – | (rep.)
tac-ta.

V. $\frac{3}{2}$ – | ´– – – | ´– – – | $\frac{2}{2}$ ´– – | ´– | $\frac{3}{2}$ – | ´– – – |
Tu ci - vi - tas re-gis jus - ti - ci - ae tu ma-ter es

---

1) Wackernagel I Nr. 245 S. 152.
2) Fol. 182, 183.
3) Fol. CCLVI.

| ⏑́ – – | $\frac{2}{2}$ ⏑́ – | ⏑́ (oder: $\frac{3}{2}$ – | ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ – |
mi-se-ri - cor-di-ae Tu ci-vi-tas re-gis jus-

| ⏑́ – | ⏑́ etc.
ti-ti-ae.

$\frac{2}{2}$ – | ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ || – | ⏑́ – | ⏑́ – |
De la-cu fae-cis et mi-se-ri-ae The-o-phi-lum re-

| ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ (rep.)
for-mans gra-ti-ae.

VIa, b = III. *Ergo maris stella* etc.

VII. ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ – (rep.)
Ut nos sal-vet a pec-ca-tis etc.

⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ – | – (rep.)
quo lux lu-cet se-du-la etc.

Unserem Schema nach sind es meist einander ähnliche Rhythmen, d. h. es wird bald ein Versfuß hinzugesetzt, wie zu demjenigen von III resp. VI: in VII Z. 1 und 2, und es entsteht dadurch der gewöhnliche Sequenzversanfang; darauf folgt aber nicht eine dritte Zeile mit männlichem Reim als Abschluss eines ersten Halbverses (cf. z. B. *Salve mater salvatoris* etc.), sondern Z. 3 wiederholt sich einfach rhythmisch und hiermit klingt das Ganze recht volkstümlich und liedartig aus.

Bald wäre ein Auftakt für gute Betonung willkommen, vgl. II 3 a und IV 1 und 2 a; 1 b; und es wird bei dreiteiligem Versfuß eine Art von Wechseltakt erzeugt (vgl. I; II a).

Bald wechseln Zeilen von ungeradem und von geradem Rhythmus vgl. IV und V. Bald endlich beruhigt sich der bewegtere ungerade Rhythmus und wird zum geraden vgl. V 1, 2 (und II 3 a).

In der That, an trostloser Einförmigkeit leidet dieses »*Ave Maria*« keineswegs, sogar wenn man möglichst durchgängig den geraden Takt annimmt.

Warum sollten wir also durch den Schein uns bestechen lassen und die Ligaturen auflösen, als wären es nur verbunden geschriebene Noten, ohne Änderung des rhythmischen Wertes einer einzelnen? Manchmal freilich klängen die Melodiephrasen ebensogut, ja beinahe besser für unser Ohr, und wir führen absichtlich einige Stellen dafür an:

$\frac{3}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 || 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |
I. *A-ve ma-***ri** *-a gra-ti-a* **ple** *-na.*



Allein, so angenehm auch die Weisen an sich schon sind, wir würden uns einerseits ohne triftigen Grund in Inkonsequenzen bei der Interpretation der Ligaturen verwickeln und andererseits gerade den Reiz der leichteren und freieren Taktübergänge verwischen, bisweilen überdies den Hauptrhythmus des Textes.

So müssten wir der guten Accentuation wegen in II 3 a »*et angelis gloriam*« (– | ´– – – | ´– – | ´– | [1]) den Podatus dem Schema zum Trotz auflösen und — zu einem geraden Takte unsere Zuflucht nehmen:

et an - ge-lis glo-ri - am.

Ferner ebenda übersetzen:

$\frac{3}{2}$ *in mu-li - e - ri-bus* oder $\frac{2}{2}$ *in mu - li - e - ri - bus.*

(denn dasselbe, was für den Podatus, gälte natürlich auch für die Clivis).

Es ist allerdings nicht zu leugnen, dass nicht alle Zeilen gerade dieses Verses gleich korrekt gebaut sind. Man sehe gerade: Z. 1 a »*benedicta tu in mulieribus*«.

Z. 1 b »*Et benedictus — fructus ventris tui*«.

Es läuft hier, wie oft in der mittelalterlichen lateinischen Poesie, mehr auf das Silbenzählen hinaus, als auf eine unbedingt richtige Accentuation, d. h. unbedingt richtiges Verteilen von schweren und leichten Silben.

Dagegen lehrt gerade das gewählte Beispiel aus der Sequenz, wie bei verschiedener Betonung dennoch speziell die Ligaturen am sichersten in der bisher üblichen Weise übersetzt werden. Nähme man auch den geraden Takt an, so hieße es doch:

---

1) Man könnte auch betonen: »Ét angelís gloriám«; dann gälte die ebensowenig absolute Notwendigkeit des Auftaktes nur für IV. Doch ist diese Betonung für II a und b 3 die schlechtere.

1a. *Bé-ne - dic-ta tú in mú-li - é-ri - bús.*

2a. *Quae pé-pe - ris - ti pa - cém ho - mí-ni - bús.*

3. *Ét an - gé - lis gló - ri - ám* oder *et án - ge-lis gló-ri - ám*

Die am Anfang des Paragraphen schematisierte gesangliche Scandierung hebt immerhin manche Mängel.

Eine andere wäre an sich ebenso denkbar, nämlich:

fructus | *véntris tu* | *i*
út es | *sémus sū* | *i*

Die Betonung würde hiermit korrigiert und das Schema

$\frac{3}{2}$ ´ – – – | $\frac{2}{2}$ ´ – || ´ – | $\frac{3}{2}$ ´ – – – | ´

und der Podatus käme gerade auf die kurze Silbe »*tui*« zu stehen. Allein, da II b in Parallele zu II a steht, so wäre es misslich, dort zu scandieren:

in mu | *líeri* | *bús*
pácem | *hómini* | *bus.*

Eine vollständige Übereinstimmung zwischen den beiden Vershälften lässt sich nicht ohne Gewaltsamkeiten erzielen und braucht auch für den Gesang nicht schroff behauptet zu werden. Übrigens blieben selbst in diesem Fall die Ligaturen bei ihrem bekannten Werte[1]).

Die Anomalie fände sich höchstens bei Auflösung der einfachen Note, unter der Bedingung eines von vornherein dreiteiligen Taktes.

Selbst hier geben wir das Verführerische des Scheines zu. Über »*frūc-tus ventris tui*« steht ▜ ▪ u. s. w. Allein, wie wenig wir auf die Virga in ihrem Verhältnis zur Punktnote geben können, wissen wir längst.

Maßgebend ist und bleibt für uns, was den Rhythmus betrifft, II a.

Auch III spricht unverkennbar für unsere Annahme.

---

1) $\frac{2}{2}$ | $\frac{3}{2}$ | resp. $\frac{2}{2}$ | $\frac{3}{2}$ |

in mu | - li - e - ri- | bus fruc-tus | ven-tris tu- | i
pa-cem | ho - mi-ni - | bus ut es- | se - mus su- | i

Warum hätte sonst »*per hoc autem ave*« ; aber »*mundi tam suave*« nur [1])?

Interessant ist hier Z. 3 a »*contra carnis jura*« mit zwei liquescierenden Ligaturzeichen (je), während »*nova genitura*« gemäß dem Umstand, dass keine Liquida mit einer anderen direkt oder indirekt zusammenstößt, zwei Virgen wählt.

Cod. 10075 notiert wenigstens über »*contra*« einen Cephalicus, über »*nova*« dann eine volle Clivis[2]).

Die Verzierung des Porrectus in Cod. 101 erweitert er zu einem Climacus resupinus, und zwar auch über »*mundo*«; hier ist der römische Choralnotentypus — Clivis mit Haarstrich rechts aufwärts . Vielleicht auch eine Art, den liquescierend vorgetragenen Porrectus () auszudrücken: ?

In IV steht (Cod. 10075) die den Neumen selbst dem Aussehen nach sehr nahe verwandte Ligatur für den Scandicus (von Cod. 101:), nämlich auf »*extitisti*« (resp. *spina*) ein Podatus praebipunctis, und zwar mit tremolierendem erstem Ton[3]). Wir übersetzen ihn wieder: .

Vers V ist schon erwähnt wegen seines, wir wir annehmen, gemischten Taktes. Wollten wir durchweg den $\frac{3}{2}$-Takt supponieren, so ergäbe sich notwendig für die verschiedenen Zeilen auch ein verschiedenes Notenschema:

(s. o.)

Z. 1. *Tu ci-vi-tas re-gis jus - ti - ci - ae.*

Z. 2. *Tu ma-ter es mi-se-ri - cor - di - ae.*

3

Z. 3. *De la - cu fe - cis et mi - se - ri - ae.*

---

1) Eigentümlich ist es überhaupt, wenn einige Interpreten die Virga als lange und das Punctum als kurze Note übersetzen. Sowohl die moderne Notenschrift, als die Mensuralnoten, letztere wenigtens von der Brevis ab, versehen die kleineren Noten mit Hälsen.

2) Vgl. den Ceph. auf Taf. II, Z. 5 v. u. über »con«(-formatur); über »carnis« steht nur Virga; dagegen über »genitura« wieder Clivis.

3) Vgl. Taf. II viertunterste Zeile das Zeichen über »ysopo«.

Wiederum würde, an dieser Stelle der Sequenz, die absolut gleich geschriebene Plica willkürlich bald so, bald anders erklärt, ebenfalls die Virga[1]).

Eine Art von Hemiole, wie wir sie auch schon verwendet haben, gleicht indessen musikalisch ziemlich aus, was vom Charakteristischen des Rhythmus verloren zu gehen droht:

De la-cu fe - cis et mi - se - ri - e.

Schon der Accent wirkt mächtig beim Singen. Wenn aber zudem die Ligatur jetzt die Hälfte des Taktes einnimmt, während sie in der dreiteiligen Mensur nur ein Drittel davon beanspruchen dürfte, so ist dies ein weiterer glücklicher Umstand. Und schließlich denken wir doch daran: der, genau betrachtet, gerade Takt wird überhaupt in solchem Fall auch in unserer Oratorienmusik als besonders gewichtig mindestens empfunden[2]).

In VI erregt nur der Cephalicus (vgl. Taf. IV Z. 1 über *omnes*, und *arbor* z. B.) über »*cella*«, korrespondierend mit dem vermutlich gleichbedeutenden über »*orta*« die Aufmerksamkeit[3]); Cod. 10075 hat eine bloße Virga.

In VII schließlich wird man Z. 4 »*collocet per secula*« — am ehesten dem »*collocet*« die fünftönige Ligatur zuerkennen (wenn auch die folgende Wortsilbe noch darunter steht, in Analogie mit Cod. 10075 (mit Clivis und Torculus über einer Silbe).

Die Virga von »*per s.*« (in Cod. 101) ist vielleicht nur zufällig links geschwänzt (um nicht der folgenden ersten Note des Climacus zu nahe zu kommen), weil der Schreiber wohl zuerst das Notenzeichen über der Silbe vergessen hat? Oder eher noch ist es ein Cephalicus[4]) cf. in Cod. 10075 den Climacus auf »*per*«. Diese Handschrift notiert über »*secula*« einen Podatus mit vor dessen ersten Notenbestandteil gesetzter Virga. Demgemäß übersetzen wir .

Auch Cod. 9508 verdoppelt den ersten Ton seines Podatus. Im Übrigen werden die Varianten dieser jüngeren Handschrift

1) NB. »miserie« mit zwei Virgen! Cf. auch die Übersetzung Coussemakers von »Verbum bonum et suave«.

2) Cf. Bellermann: »Contrapunkt«, S. 10. Ferner: Händel: »Messias« Nr. 3 (Chor) »Denn die Ehre des Herrn«, Takt 11 vom Schluss . . . ., dass Jehovahs Mund geredet hat': Partitur herausgeg. von R. Franz S. 28; »Messiah« printed for the Handel society, London 1850 »for the mouth of the Lord hath spoken it« S. 40. Schließlich: Das Autograph des Messias herausgeg. von Fr. Chrysander Hamburg 1889: Die Taktstriche sind hier nicht regelmäßig gezogen.

3) Es ist die jetzt berühmte »Plica descendens«!

4) Vgl. das erste Notenzeichen auf dieser Seite.

aus der Notenbeilage klar. Wertvoll mag sie namentlich für die Bestimmung der Tonart sein. Denn zunächst denkt man wieder an Jonisch, zumal in Cod. 101 bei VI keine ♭-Vorzeichung steht, wo Cod. 10075 eine solche hat, und doch die Melodie des ersteren sehr natürlich klingt. Cod. 9508 dagegen ist am konsequentesten in der Anwendung des ♭ rotundum, und so wird aller Wahrscheinlichkeit nach das Hypolydische, immerhin mit Jonisch (spec. transponiertem) nahe verwandt, die Tonart unserer Sequenz sein [1]).

§ 19.

»Des menschen Liebhaber« »Von Got so wart gesant«. (Übersetzung von: »Mittit ad virginem«) [2]).

Cod. 1115, die Handschrift, in welcher wir auf die nicht ganz leichte Übertragung des deutschen »*Ave virginalis forma*« gestoßen sind, vermag doch auch wieder unsere Vermutung zu bekräftigen, die Sequenzen seien sehr oft, wenn nicht meistens, ausdrücklich ein Zugeständnis an volkstümlicheren Gesang im Kultus gewesen.

Das transponierte Jonisch von »Des menschen Liebhaber« [3]) und überdies auf Schritt und Tritt die melodischen Wendungen der einzelnen sich ähnlichen »Weisen« der Sequenz sind laute Zeugen dafür: s. den ganzen Vers I und V; in IV 4 a »und sprich ‚genaden voll'«, 5 a »und sprich ‚nicht fürchte dich'« [4]).

Mehr als viertönige Ligaturen verursachen uns da keinerlei Beschwerden und sie sind entschieden rasche Verzierungen. Denn dem Irrtum, als ob im M. A. eine Vorliebe bestanden haben müsse für falsches Hervorheben von Senkungen eines Vers-

1) Vgl. Notenbeilage Nr. 18.

2) Cf. Wackernagel II Nr. 576 S. 438; Nr. 639 S. 482 und W. I Nr. 182 S. 116. — Ausserdem: Cod. germ. 715 Bl. 61 b »Des menschen Liebhaber« Bl. 150 b ff. »Von Got so wart gesannt«. Cod. germ. 716 Bl. 97 ff. »Mittit ad virginem«.

3) Bl. 25.

4) IV 4 u. 5 a.

»und sprich ge - na - den vol und sprich nicht fürch - te dich«.

Mit kleinen rhythmischen Freiheiten:

II 2 a.



»der e - ren kü-nig ge-porn«. IV 4 b. »be-leib ganz an al-lem ort.

fußes — eben durch Verbreitern der Ligaturen —, dürfen wir angesichts dieses Beispieles ruhig abschwören. Ebenso zeigt es uns, wie das Komma hier an einer Note kaum etwas Anderes als hin und wieder den Zeilenschluss markieren soll[1]).

Gleichermaßen ist die Doppelnote mit Komma lediglich fermatisch gehaltene Schlussnote der ganzen Sequenz ohne bestimmten dreifachen Wert[2]). Der letzte Vers besteht aus drei Teilen mit je derselben Melodie[3]). V. 5 b muss der überzähligen Silbe wegen einen Ton einschieben und schreibt auf der Höhe des Hauptones c̄ des Torculus über »dem die christen sein erkannt« noch ein c̄. Letzteres könnte nun als Viertelnote aufgefasst werden; dann wäre man aber genötigt, auch die Bestandteile der Ligatur zu Achtelstriolen zu alterieren ♪♪♪ (3) ♩.

Am Besten reduziert man ihren Wert nicht so stark, sondern denjenigen der Punktnote noch etwas mehr, zu einem Achtel. Dann lautet der Rhythmus schematisch: ♪♪♪ ♪. oder ♩♩♪ (3) ♪. (mit größerer Verkürzung bloß der letzten Note des Torculus)[4]).

Die zweite Übersetzung braucht nur kurz angeführt zu werden. Sie beginnt:

1. »Von Got so wart gesant« .....
4. »Gabriel was er genant« .....[5])

Stellt man den Text:

... 1. »Des menschen Liebhaber« .....
4. »mit ainen engel klar« .....

hinsichtlich der Noten in Parallele, so fällt zweierlei auf:

---

1) Vgl. II a 4 »er hat den allten czorn« (der Liquida wegen?) und dagegen b 4 »stört er mit aigner kraft« .

2) Vgl. V 5 a und b:
5 a »der wunderleich genannt«: Punkt,
5 b »dem die Christen sein erkannt«: Punkt,
dagegen 5 c »dort in der engel lanndt«: Doppelnote mit Komma.

3) Wackernagel rechnet Z. 11—15 als VI.

4) 

cf. § 10 am Schluss die Anmerkung über: »das geschech« etc.

5) Cf. Cod. 1115 Bl. 26 b.

1) über »got« steht eine Doppelnote, über »gesant« der Punkt mit Kommahaken; während andernorts lauter Punkte genügen. Wir messen demnach der Doppelnote (und auf sie kommt es an) auch keinen stark vergrößerten rhythmischen Wert bei, indem wir an »*Verbum bonum*« etc. erinnern. Höchstens könnte sie, als Note auf dem guten Taktteil, wiedergegeben werden:

etc.

2) Z. 4 schreibt lauter Punkte und am Schluss Punkt mit Komma. Trotzdem ziehen wir, gemäß dem Podatus über »mit ainen« etc. in »Des menschen Liebhaber« die Verkürzung im Sinne des regelmäßigen Metrums vor:

statt: etc.

»Gab-ri - el was er ge-nannt« »Gab-ri - el«.

Der Schluss dieses deutschen »*Mittit ad virginem*« lautet:



§ 20.

»Mundum pingis novo flore«[2].

Die auf dem ersten Blatt von Cod. 10075 aufgezeichneten Sequenzverse, wiederum mit Melodien in (transponierter) jonischer Tonart, haben für ihre Noten die Form der »Fliegenfüßchen« (pedes muscarum)[3]. Und so unterscheiden sich speciell der Climacus, z. B. über »*floris*« und der Climacus resupinus, über »*eterna*« von der uns geläufigen Schreibweise[4].

An drei melodisch verschiedenen Stellen kommt ferner ein Zeichen vor, das der Clivis sehr ähnlich sieht, und dennoch zwischen den beiden senkrechten Strichen gleichsam eingesattelt ist. Vielleicht die Bivirga, denn nur bei der Clivis ist ein deutlicher Längenunterschied beider Striche zu bemerken. Da nun außerdem die genannten Stacheln auch über »*datur*« erscheinen,

---

1) Vgl. Notenbeilage Nr. 19. 2) Vgl. Taf. I.

3) Cf. C. IV 15 Sp. 1 (Joh. Tinctoris): Notae vero incerti valoris sunt illae quae nullo regulari valore sunt limitatae; cujusmodi sunt quibus in pl. c. utimur, quarum quidem forma interdum est similis formae longae, brevis et semibrevis interdum dissimilis, ita quod pedes musicarum (!) propter earum parvitatem a plerisque nominantur ..... 4) Vgl. Taf. I Z. 1 und 5.

wo an der korrespondierenden Stelle, über *celestica*, nur eine Virga steht, so führt uns die ausgesprochene Vermutung dazu, in der Übertragung wenigstens einen Sforzatokeil über das zudem in Klammern verwiesene Ligaturzeichen zu setzen.

Im Übrigen bietet auch diese kleine hübsche Sequenz keine schreckhaften Abnormitäten und ist sogar, außer mit f- und c-Schlüssel, mit ♭ rotundum ziemlich gewissenhaft ausgestattet[1]).

§ 21.

»Sälig sey der sälden czeit = Affluens deliciis«[2]).

Mit Fug und Recht kann diese gerade auch hinsichtlich ihrer schönen Melodien besonders ansprechende Sequenz den Schluss bilden. War sie doch offenbar sehr beliebt, was schon nicht weniger als 7 uns bekannte Texte, 4 deutsche und 3 lateinische, zu denen sie gesungen worden ist[3]), vollauf bestätigen.

Jedenfalls war Meister also gründlich im Irrtum, wenn er schlankweg behauptete: »Ob die Singweisen . . . . von: . . . . ‚Sälig sey der selden czeit' Originalmelodien, oder von lateinischen Sequenzen entlehnt sind, lässt sich nicht entscheiden«[4]).

Auch in Cgm. 716, dem der erste Verfasser des »Deutschen kathol. Kirchenliedes« selbst das Facsimile von ‚Christ ist erstanden' entlehnt, steht schön geschrieben —: *Affluens deliciis*[5]).

Und Meister hätte die beste Gelegenheit gehabt, zu konstatieren, dass die Melodie öfters vorkommt, sogar zu lateinischen Texten, gerade falls er das Liederbuch des Mönchs von Salzburg, eben Cgm. 715, das mit seinen eigenen Worten »wenige frei ge-

---

1) S. Notenbeilage Nr. 20.

2) Vgl. Taf. XI und XII; cf. W. II Nr. 588 S. 451, sowie Mone II Nr. 450 S. 156.

3) Davon sind drei deutsche Texte und der lateinische Urtext Osterlieder. Die Sequenzanfänge lauten:

a. »Virginis in gremio« cf. Mone II Nr. 376 S. 69 und Cod. 9508 Fol. CCLXXVI.
b. »Do Got in dem throne sas« cf. W. II Nr. 575 S. 437 und Cgm. 715 Bl. 145 ff.
c. »Aller werlde gelegenhait« cf. W. II Nr. 573 S. 435 und Cgm. 715 Bl. 79 ff.; Cgm. 1115 Bl. 31.
d. »Der werlde vernewung luter klar« cf. W. II Nr. 638 S. 482 und Cgm. 715 Bl. 143 ff.; Cgm. 1115 Bl. 32.
e. »Mundi renovacio« hat uns bisher nicht vorgelegen. c, d und e, ferner »Sälig sey« etc. sind die Ostersequenzen.

4) Meister I (1862) S. 127.

5) Fol. 101 (b) ff.

dichtete Gesänge« enthält[1]), etwas genauer inspicierte. Sowohl in der Überschrift von »Aller werlde gelegenhait« als auch in derjenigen von »Der werlde vernewung luter klar« wird lauter und klar aller Welt Gelegenheit geboten, zu der tiefen Erkenntnis zu gelangen, dass die lateinische Sequenz »*Mundi renovacio*« das Prototyp gewesen ist!

Und nun die sogenannte Kopie von »Sälig sei der sälden czeit« im ersten Band der seither so umfangreich gewordenen Sammlung! Meisterhaft ist sie gewiss nicht, und uns würde es wundern, zu vernehmen, ob Jemand ohne Kenntnis der Melodie, vollends des Stiles überhaupt, sofort entzifferte, welche Noten über die einzelnen Silben gehören bei:

I b, 1 »Christenn und die kristenhait«
II b, 3 »Grüener pusch der nye verpran«
II b, 6 »Und die gerten hern Aaron«
II b, 7 »Und zwelf ster leuchtn in irer kron«
III a, 4 »Und sein porten Ezcchyel«[2]).

Ein Facsimile wäre entschieden zu bevorzugen gewesen vor den modernisierten deutschen Choralnotentypen; denn es müsste zu Gunsten der Deutlichkeit im Original sprechen.

Letzteres ist durchweg verständlich. Andere, kleine, Abnormitäten, als wir sie schon oft konstatiert haben, existieren nicht darin. Wenn I a Z. 2 lautet: »Daran all unn-ser frewde leit«, so sind ganz folgerichtig in I b 2 »haben in got sicherhait« die beiden Punktnoten zu einem Podatus vereinigt (s. auch Cod. 1115 »an der all mein frewde leit«). Wenn III a Z. 7 schreibt:
»nymand sy volloben mag« — Torculus . . . Climacus; so zergliedert III b 7 diese Ligaturen (seiner gleichlautenden Melodien) bei: »und zwelf ster leuchtn in irer kron« in Podatus, Punkt — Plica, Punkt = — [Noten] — [Noten].

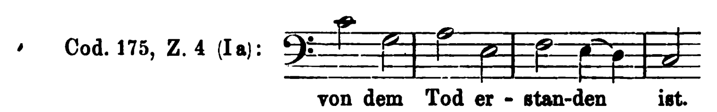
Die Melodie wird, wie bemerkt, auch zu ganz anderen Texten verwendet und zwar in Cod. 9508 z. B. mit recht geringfügigen Abweichungen[3]). So heben wir nur die charakteristischen

1) I S. 127.
2) W. bezeichnet I b als II, II b als IV und III b als V b.
3) In »Virginis in gremio« wird nach dieser Handschrift Z. 4 gesungen:



Zeichen für »Plica ascendens« und »descendens« hervor; d. h. den Epiphonus über (II b 6) *quo* und über (III b 3) *gaudia*; sowie den Cephalicus über (II b 5) *alloquitur*[1]) und verweisen im Übrigen auf die letzte Notenbeilage (Nr. 21).

Sie möge dem nachsichtigen und geduldigen Leser die Überzeugung beibringen helfen, dass diese Sequenz, wie manche »gregorianische« Melodie, ein ausgezeichnetes Zeugnis ablegt für kräftig pulsierendes, jedenfalls nicht nur streng asketisches Leben in der Kirche.



Der Gedankenabsatz dieses Verses gelangt auch im Gesange zum Ausdruck.

1) Vgl. S. 12 oberste Zeile und S. 13 Z. 7.

Schluss.

Die weltliche Gotik bezeichnete Jacob Burckhardt als »verkircht«. Desselben Ausdrucks möchten wir uns für die Weisen der Hymnen und Sequenzen, der Leiche, Meistersinger- und vielleicht sogar Minnesingerlieder bedienen und zwar namentlich für deren Melismen. Sie spielen eine ähnliche Rolle, wie die wechselnden Ornamente in korrespondierenden architektonischen Teilen gotischer Gebäude.

Aber, man vergesse auch nie, dass im Mittelalter Weltliches und Geistliches viel naiver in einander floss, als seit der Reformation und gar heutzutage. Ferner: dass eine Kirchenerneuerung überhaupt nicht zu stande gekommen wäre, wenn sich nicht, langsam und doch entschieden, die Wagschale schon vorher zu Gunsten der Volksinteressen gesenkt hätte.

Das gilt auch für unsere Gesangsgattungen.

Lässt sich nun einerseits die Bedeutung der Choralnoten bei recitierenden liturgischen Texten nicht sicher feststellen, so gilt andererseits von ihnen bei metrischen Textunterlagen: ein Versmaß wird keineswegs unter allen Umständen überflutet durch die unsicher schwankenden Wellen einer liturgisch rhythmischen Melodie, sondern es tritt hervor, wie kantig umrissene Felsen in der Nähe des Festlandes vom Wasser umspült und nur zeitweilig überströmt werden.

Sofern nun die mehrstimmige Mensuralmusik als solche ursprünglich dem kultischen Gesang fremd, wenigstens nicht eigentümlich war, musste auch ihre Notenschrift besondere Feinheiten gerade des Rhythmus auszudrücken suchen und — sobald dieselben spitzfindig wurden, vermochte die Choralnotenschrift gar nicht mehr zu genügen. Eine Trennung der Typen ward je länger desto unvermeidlicher.

Nicht von jeher war sie ostentativ vorhanden. Wir wissen bereits von zwei- und dreistimmigen Gesängen, wo die Choralnoten zur Verwendung kamen[1]) und wir können noch auf weitere bei Gerbert hinweisen[2]).

Aber der Rhythmus der einzelnen Ligaturbestandteile war dann gewiss leichter zu definieren, als bei den Mensuralnoten.

---

1) Vgl. Erster Teil, zweites Kapitel § 8 (S. 32 und 33); drittes Kapitel § 2 (S. 43 ff.) und § 12 (S. 65).

2) »De cantu et musica sacra« I, S. 376, 377, 394, 395.

Scheinbar einen Schritt rückwärts und thatsächlich einen vorwärts finden wir beim einstimmigen Gesang, Choral- und Mensuralnoten gemischt: also eine Anleihe der Choralnoten bei ihren jüngeren und anspruchsvolleren Verwandten[1]), die ihrerseits speziell bei manchen Ligaturen die gemeinsame Familienzugehörigkeit nicht verleugnen können.

Dass auch die reine Choralnotation unverblümt für eine Mensur sprechen kann, dafür hat uns als Beleg »Ave lebentigs oblat« gedient. Und in ihrer Art thun dies ebenfalls deutlich viele metrisch gebaute Hymnen und Sequenzen, in lateinischer und deutscher Version, mit und ohne Ligaturen.

Was hätte es denn für einen Sinn, anzunehmen, dass die Übersetzer sich bemühten, dem ursprünglichen Metrum möglichst nahe zu kommen, die gleichen Melodien gewissenhaft beizubehalten und dann doch gerade diese durch den ungeregelten Rhythmus überall unbestimmbarer Notenwerte infolge ihrer Anpassung an einen rauheren Boden völlig zu verunstalten?

Umgekehrt war es das Bestreben eines Mönchs von Salzburg, dem Volke möglichst viel Anteil am kirchlichen Gesang zu verschaffen, ihn selbst zu befruchten und nicht nur durch die *lingua vernacula* verständlicher, sondern auch bis zu einem gewissen Grade durch die Vortragsart weiteren Kreisen mundgerechter zu machen (oder zu erhalten)[2]). Dieses katholischen Klerikers Verdienst ist also durchaus nicht zu unterschätzen.

Von der kunstmäßigen Mensuralmusik stand in solcher Hinsicht durchaus nichts zu erwarten. Daher suchten Männer, wie der genannte und wohl schon Dichter von Originalsequenzen und Hymnen, auf schlichtere Art zu bewahren und zu wecken, was von ungezwungenerem Leben im Kultus zu gedeihen vermochte.

Es ist für uns einstweilen von keinem Belang, wie Schnaase den Abschluss einer ersten Periode im 14. Jahrhundert anzu-

---

1) Cf. Cod. germ. man. 716 Bl. 2 (b) das »Jubilus« betitelte Lied:

‚Jesu dulcis memoria'.

Ersichtlicherweise soll der einstimmig aufgezeichnete Gesang mensuriert sein, freilich ganz einfach. S. Facsimile.

2) Vgl. Bäumker, Bd. II, S. 10 ff. (Einleitung). »Bei welchen Gelegenheiten wurden deutsche Lieder in der Kirche gesungen? Wir antworten:

In den Gegenden, in denen sie überhaupt üblich waren, vertraten sie nicht die Stelle des lateinischen liturgischen Chorals, sondern man sang sie nebenbei« etc.

(S. 11, 12). »Da nun alle diese genannten Feierlichkeiten zum außerliturgischen Gottesdienste gehören — das Rituale Romanum kennt dieselben nicht — so haben auch die dabei gesungenen Lieder einen außerliturgischen Charakter« etc.

nehmen[1]). Hauptsache bleibt die augenscheinliche Existenz volkstümlicher Melodien in der Kirche vor der Reformation, ihre den protestantischen Chorälen oft ähnliche Form, ihr Auftauchen bereits im 13. Jahrhundert und noch früher.

Dies beweisen für uns die Notationen der Sequenzen und Hymnen auf Liniensystem, so weit wir sie getroffen haben.

Dass die Vorläufer der Choralnoten, die eigentlichen sogenannten Neumen, auch schon Ähnliches ankündigen wollen, können wir einstweilen nur als wahrscheinlich annehmen, da mehrere Hymnen und Sequenzen, die neumiert sind, ähnliche Noten und Notengruppen tragen, wir uns also ernstlich versucht sahen, die Intervalle aus den Handschriften mit Choralnotation zu ergänzen, und: dieselben rhythmischen Gesetze anzuwenden, wie in diesen[2]). Für frei liturgische Melodien sucht in entsprechendem Sinne ganz neuerdings HOUDARD einleuchtende Prinzipien in Bezug auf den Rhythmus geltend zu machen, und wir würden dadurch unsere Vermutung jedenfalls zu stützen suchen[3]).

Es handelt sich indessen nicht bloß um die eventuelle Beibehaltung von Verzierungen bei denselben Melodiephrasen, sondern noch regelmäßiger eigentlich bleibt die Tonart mit Vorliebe bestehen (wenngleich unter Umständen in Transposition). Ein Beweis, welch ein wichtiges Ingrediens dieselbe sogar bei ziemlich monoton auf- und absteigenden Melodien sein kann; ein Wegweiser ferner dahin, wo wir volkstümliche Melodien im eigentlichen Sinne des Wortes zu vermuten haben[4]).

Sie scheinen noch erkennbar, und doch sind gewiss mehrfach Umwandlungen ihrer Einzelzüge vor sich gegangen. So sind sie wahrscheinlich reicher »ausgeschmückt« worden. Sodann hat sie der liturgische Ton in sein Herrschaftsgebiet gezogen.

---

1) Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter Bd. IV, 1874 S. 52: »Die Melodien dieser Volkslieder sind uns nicht überliefert, und überhaupt ist die Gesch. der Musik, wenn sie dahin kommen soll, für jetzt noch nicht so weit gediehen, um die wichtigen von ihr zu erwartenden Aufklärungen über ihre Beziehungen zu den Wandlungen der bildenden Künste und überhaupt zur Kulturgeschichte zu gewähren. Indessen steht soviel fest, dass auch auf diesem Gebiete das 14. Jahrhundert von hervorragender Bedeutung ist, und als der Abschluss einer ersten Periode ..... betrachtet werden kann«.

2) Da nämlich, wo die Neumen über den (metrischen) Hymnen- und Sequenztexten ihren Platz haben. Die an den Rand geschriebenen Ligaturen speziell verraten sich deutlich als Cursivschrift d. h. als möglichst zusammengezogene Schrift und für sie passt der Vergleich mit der modernen Stenographie.

3) S. unsere Nachträge und Berichtigungen.

4) Namentlich, wo die jonische Tonart auftritt.

Was heißt das? Etwa nichts Anderes als: sie wurden völlig ad libitum gesungen?

Das Gegenteil nahe zu legen, darauf geht unsere ganze Arbeit aus. Im Allgemeinen ist unseres Erachtens meistens zu einseitig auf das Ungebundene, auf das Vage im musikalisch liturgischen Stil hingewiesen worden, Alles Andere aber, was dagegen sprechen könnte, viel zu nebensächlich abgehandelt. Wo bleiben denn sämtliche katholische Missalien, Hymnarien etc. mit ihren versifizierten Sequenzen und Hymnen?[1]). Bei solchen Gesängen macht sich der liturgische Ton, wenn er auch zeitweilig vorherrschen sollte, nach unseren Beobachtungen in der Weise geltend, dass an Stelle einer ganz willkürlich gesungenen Notenreihe eine flüssigere Behandlung des Zeitwertes d. h. des Tempos tritt.

Dieser Umstand mag auch wohl bekannte Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts gereizt haben, gregorianische Melodien bald so, bald anders rhythmisch ausgestaltet für ihre mehrstimmigen Sätze zu verwenden.

Wo sie volkstümliche Bearbeitungen vornehmen, ist der Rhythmus sofort einfacher. — Ist also der Wert der Choralnoten bei metrischen Hymnen- und Sequenztexten des späteren Mittelalters ein von allerlei für den jeweiligen Fall zu erwägenden Bedingungen abhängiger, so enthält doch ihre Verwendung in sich selbst viel mehr Gesetzmäßigkeit, als es oberflächlicher Betrachtungsweise vorkommt.

Die eigentlichen Mensuralnoten sind vielleicht mit deshalb entstanden, um jeder Willkür vorzubeugen. Namentlich aber als die für den polyphonen Gesang passendere Notenschrift. Wurde nun der mehrstimmige Kunstgesang, wie bereits bemerkt, als ursprünglich fremdes Element im Kultus angesehen, so erklärt sich daraus auch einigermaßen das zähe Festhalten an der Choralnotenschrift für eigentliche und rein gottesdienstliche Zwecke[2]).

Und dass dieselbe einen volkstümlichen geregelten Charakter annimmt, sobald auch und wo auch ein volkstümlicherer Geist im kultischen Leben sich bemerkbar macht: diese Behauptung dürfte nach Allem als nahezu erwiesen gelten.

Das Volk hat sich gewiss nie gern in die schwierigsten musikalischen Rechenaufgaben vertieft, sondern frischweg gesungen.

---

1) Nicht weiter zu reden von den versifizierten Antiphonen und Responsorien, die wir absichtlich in diesem Zusammenhang aus dem Spiele gelassen haben. Sie werden häufig durch längere Melismen im Innern der Verse zerdehnt, wenn sie schon im Großen und Ganzen oft rhythmisch gleichmäßig scheinen vorgetragen werden zu können.

2) Vgl. S. 90 mit S. 124.

Ja, die Reformation zeitigte auf dem Gebiete des kirchlichen Gesanges die Früchte des gesunden Volksgeistes vollends, und — mit ihr verschwinden die Hymnen und Sequenzen aus dem Schutzbereich der katholischen Kirche. Nicht völlig zwar[1]; aber sie verlieren vielfach ihr altes Gepräge.

Indessen erscheint nicht die musikalische Form, obschon oftmals verwildert, als gänzlich unbrauchbar, und ob nur ihr markiges Knochengerüste ein Gemeingut für spätere Generationen geworden, möchte genauerer Untersuchung wert sein (wir denken hierbei an die Figurationen des Orgel- und Oratorienstiles).

Der religiöse Inhalt war es vor Allem, was Anstoß erregte:

So sieht sich sogar der schweizerische, oft als übertrieben radikal hingestellte Zürcher Reformator Ulrich Zwingli zu der Äußerung veranlasst[2]:

»*Prosae, quas Sequentias vocant, plerumque sunt aniles fabulae et rhythmi inurbanissimi. Ab eis abstinendum censemus. Si vero que Christum redoleant, eo crebrius anilium loco decantentur:*

Die Prosen, genannt Sequenzen, sind meistens Altweiberfabeln und recht bäurisch rhythmisiert.

Wir halten dafür, es wäre gut, darauf zu verzichten.

Wenn aber welche Christus zum Inhalt haben, so mögen sie um so eifriger an Stelle der Altweiberlieder gesungen werden.«

---

1) Vgl. S. 95 oben und Anm. 1.

2) »De canone Missae« Epichiresis p. 112: Huldrici Zuinglii opera, Vol. III (curantibus Melchiore Schulero et Jo. Schulthessio. Turici 1832).

Nachträge und Berichtigungen.

Zu S. 3.

Auf der letzten Zeile sollte selbstverständlich kein trennendes Interpunktionszeichen stehen.

Zu S. 13, 34 und spec. 65.

Der Titel des neuesten paläographischen Sammelwerkes lautet vollständig: The early english harmony from the 10th to the 15th century, illustrated by facsimiles of MSS. with a translation into modern musical notation edited by H. E. Wooldridge, London 1897.

Die Übertragung wird hoffentlich bald erscheinen. Einstweilen ist es wohl erlaubt, Herrn W. aufmerksam zu machen, dass die Melodie von »Magdalene laudes plene vox serene psallat mentis« etwas einfacher gehalten ist, als »Letabundus« in Cod. 10075 vgl. Taf. II mit Plate 33a und die Bemerkung der Early english harmony im vorangehenden Inhaltsverzeichnis: »the melody is a florid form of the Christmas sequence ‚Letabundus'«! — Während der ungefährgleichzeltige Clm. 10075 die 6- oder 7-tönige Figur notiert, schreibt das Dokument der Early english harmony von II an beständig den Torculus liquescens höchstens mit verdoppelter (tremolierender) erster Note.

Zu S. 36 Anm. 5.

Der Nebentitel von Fleischers zweitem Theil der Neumenstudien (1897) lautet: »Das altchristliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen«.

Für die Abhandlung über die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen fällt demgemäß wenig Neues dabei ab. Im zweiten Kapitel (S. 23) redet Fleischer von den jüdischen und christlichen Klageliedern und erwähnt bei dieser Gelegenheit das von Schubiger citierte »O maria mater mea«, weil er im dritten Kapitel die Form der Lamentationen in zwei Neapolitaner Handschriften behandelt.

Wichtiger ist, dass er schon in einer andern mit sog. longobardischen Neumen geschriebenen Handschrift, dem Codex Amiatinus (nach seiner Angabe ungefähr vom Jahr 700 n. Chr.) ein Neumenzeichen gefunden hat, welches eigentlich genau die Gestalt der sonderbaren Schlussnote von »HErr got allmächtig« in Cod. 715 besitzt (vgl. S. 202, den Schluss von § 12). Fleischer nennt es (S. 7 der Neumenstudien II): »7 a Acut« und (S. 105) ein »schweres Zeichen«. Auch in Beispielen, so auf S. 79, 80, 83, 126, 129 überträgt er es demgemäß.

Mir ist es nur das eine Mal, und allerdings eben als Schlussnote, auf accentuierter Silbe in der späteren Choralnotenschrift vor Augen gekommen. Jedenfalls ist es sehr selten geworden.

Wenn der Verf. der Neumenstudien vom »Quilisma« spricht (S. 115 f.) so sieht er darin begreiflicherweise einen tremolierenden Ton, dazu noch mit stets angehängter höherer Halbtonstufe. Endlich übersetzt Fleischer das ~-Zeichen (S. 129) rhythmisch nicht anders als die einfache Punktnote der langobardischen Neumen und als ich die »Doppelnote« z. B. von S. 150 (in § 5). Ob sie in der Choralnotenschrift noch »durchgehends« ihren Platz »in absteigender Bewegung« hat, lasse ich hier auf sich beruhen.

Zu S. 39 Anm. 4 (vgl. auch noch S. 40).

»Alla trinità beata« wird überhaupt öfters von den Thomanern gesungen und zwar in einer vierstimmigen Bearbeitung, welche bei Bote & Bock (Berlin) erschienen ist und sich ferner in der von Schlesinger (Berlin) herausgegebenen ‚Musica sacra' befindet. Die erstgenannte Version weicht von der letzteren nur in einem einzigen Ton ab, indem sie gemäß der Wiedergabe bei Burney-Ambros über unità im Sopran f beibehalten hat und so in der Harmonisierung leere Quinten nicht vermeidet.

Die Musica sacra dagegen wählt statt dessen den Füllton a und deckt sich ihrerseits Note für Note mit einer etwas älteren Sammlung von Vokalmusik, betitelt: Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux Concerts de la Société de musique vocale, religieuse et classique, fondée à Paris en 1843 sous le patronage (de mesdames .... [folgen die Namen von 13 dem hohen und höchsten Adel angehörigen Damen, worunter:] La princesse de Beauvau. La duchesse de Coigny. La duchesse de Gramont. La duchesse de Massa. La vicomtesse de Noailles. La comtesse de Sandwich. La duchesse de Talleyrand.) Et sous la Direction de Mr. le Prince de la Moskowa. — Publié par la société à Paris chez Pacini 1843.

Also ist dieser Coro celebre nel secolo XV, wie die Musica sacra das Lied nennt, zuerst wieder in der Weltstadt ans Tageslicht gezogen worden und die folgende Notiz des namentlich für den Berliner Domchor bestimmten Sammelwerkes bestätigt sich. Sie lautet (über dem 4stimmigen Satz, vor welchem die Melodie nach Burney citiert wurde):

»Dieselbe Melodie, wahrscheinlich in neuester Zeit zum Gebrauche der 1843 in Paris gestifteten Gesellschaft für geistliche und klassische Musik vierstimmig gesetzt, und mit den untenstehenden ganz unpassenden p. f. dim. und crescendos, sowie den sich vorfindenden Melodie- und Text-Varianten versehen. Das Streichquartett kann, als Introduktion, Teil I dieser Melodie 1 Mal und Teil II 2 Mal und nach Schluss des Gesanges, die letzten 8 Takte spielen.

Die betreffenden Mitteilungen verdanke ich der liebenswürdigen Auskunft des derzeitigen Thomaskantors, Herrn Prof. G. Schreck, sowie derjenigen von Herrn Fritz Riggenbach-Stehlin (Basel), in dessen Besitz sich der Recueil befindet.

Zu S. 42. Damit Schubiger gerade hinsichtlich des tonalen Elements der gregorianischen Melodien kein Unrecht geschieht, so würde ich mir jetzt, nachdem Jakobsthals neuestes Werk (Die chromat. Alteration im liturg. Gesang der abendländ. Kirche) erschienen ist, nicht erlauben, über die transponierte Wiedergabe von ‚Causa est leticie' geradezu den Stab zu brechen.

Zu S. 66.
Im Notenbeispiel Z. 2 müss es wohl heissen: »stilla« st. »scilla«.
Zu S. 109.
Z. 7 (latein. Text) lies »quasi« st. »qnasir«.
Zu S. 125.
Über § 9 fehlt die Überschrift: »Abschnitt 2«.
Zu S. 167.
Z. 12. lies »einen« st. »einem«.
Zu S. 174, Anm. 2.
lies: »den Melodietext« st. »den Text des ersten V.« etc.
Zu S. 206—209.

In dem Gesangbuch von Keuchenthal (Kirchen·Gesenge, Latinisch und Deudsch etc. Witteberg) 1573 steht Bl. 55 a: »In dulci jubilo« und Bl. 61 b, sowie 62 a: »Resonet in laudibus« = »Joseph lieber neve myn« mit der Vorzeichnung des $\frac{3}{2}$-Taktes. Dieser Umstand führt also wieder einmal darauf, dass, mit Tinctoris Worten, bald »sub una quantitate perfecta« bald »sub alia imperfecta« die Melodien des cantus planus gesungen werden konnten, ohne dass die Choralnotenschrift an sich bestimmte Anhaltspunkte für den ersten Modus namentlich gäbe. Vgl. S. 215 Anm. 1.

In den beiden Beispielen werden freilich Mensuralnoten, nämlich die Brevis und Semibrevis, gebraucht. Vgl. auch S. 84 Haupttext und Anm. 5, sowie S. 87 Anm. 1. Beiläufig bemerkt, finden wir in Keuchenthal auch (Bl. 129b und 130a) »Ein feste Burg ist unser Gott, Ein gute Wehr und Woffen« mit der rhythmisch komplicierten Melodie (vgl. S. 70, 71 Anm. 3). Hier vertreten die Semibrevis und die Minima die Rolle der Brevis und der Semibrevis. Nur die Schlussnote verrät noch deutlicher die Herkunft aus der Choralnotation.

Zu S. 230.

Das auch im Litteraturverzeichnis genannte Werk von Houdard berücksichtigt von p. 198 an speciell die neumierten Hymnen. Da aber metrische Hymnen in alten Handschriften viel spärlicher vertreten zu sein scheinen, als in jüngeren, so dienen ihm als Beispiele für solche nur »Pange lingua« und »Crux fidelis« (auf Grund von Nr. 399 der St. Galler Bibl.), sowie »Gloria laus et honor« (dito).

Die Notenwerthe giebt H. für die Ligaturen beinahe genau so, wie sie in der vorliegenden Abhandlung bei der Choralnotenschrift (den Neumen auf Linien) angenommen sind.

Warum sind aber bei der Vorzeichnung von $\frac{2}{4}$ z. B. drei Achtel nicht als verbundene Triolen bezeichnet? (vgl. bes. p. 204—206). Auf p. 22, in dem Abschnittchen über die Trivirga, welche ganz entsprechend meiner Annahme über tremolierende d. h. duplicierte Töne transscribiert ist, setzt H. unter das mit den drei Achtelnoten wiedergegebene Zeichen des Torculus auch: 3. Ebenso auf p. 44 in der zweiten Zeile der Notenbeispiele einmal unter fünf Sechszehntel: 5; das anderemal lässt er die Zahl weg. Außerdem scheut er aber die Konsequenz nicht, acht Noten einer Gruppe als Zweiunddreißigstel zu übersetzen, da er als Normalwert einer Einzelnote annimmt auf p. 50.

Am eigentümlichsten berührt allerdings, um auf die Hymnen zurück zukommen, Houdards ‚Nota' nach der gemäß seiner Theorie gegebenen Übersetzung von »Pange lingua«:

On remarquera qu'au point de vue »sensation moderne« les temps forts et les temps faibles sont souvent à contresens mélodique (p. 204). Und die weitere Ausführung: La tournure mélodique de la phrase grégorienne est rebelle à cette espèce de joug. La mesure est un joug écrasant surtout pour cette sorte de composition, essentiellement fluide et libre dans ses évolutions etc. C'est pourquoi l'hymne précédente »Pange lingua« ... perd une grande partie de son charme délicat à être *notée mesurée*; les barres de mesure exercent sur notre esprit une sorte d'action de reflexe, qui nous fait battre et même marteler les temps forts modernes de ces mesures successives (p. 205) etc.

So behilft sich H., um den Übelstand des Missverständnisses zu vermeiden, mit senkrechten Strichen durch das Notensystem bald nach 3, bald nach 4, nach 6, ja bald nach 9 Vierteln (p. 205 und 206). Der Refrain alterné (»Crux fidelis«) stimmt abgesehen von der Figuration auch in dieser Hinsicht durchaus nicht mit der zuerst aufgezeichneten Melodie.

Die Muße, der Theorie H.'s weiter nachzuspüren, fehlt mir leider augenblicklich. Ob den temps forts und faibles (p. 204) wirklich gewissermaßen getrotzt werden muss, damit möchte ich mich an diesem Ort lieber auch nicht quälen, sondern nur auf die Bemerkung unter der Überschrift meiner Notenbeilagen zum dritten Teil verweisen dürfen. Dies um so mehr, als ich mich eben in Bezug auf die Notenwerte in sehr erfreulicher Nähe der Houdard'schen Hypothese befinde.

Auf p. 200 citiert Hondard ein Werk von Dechevrens: Du rythme dans l'hymnographie latine, Paris 1895, welches mir bis jetzt nicht vorgelegen hat und wonach D. zu den »mensuralistes« gehört (wie auch Burnouf, Les chants de l'église latine Paris 1885). Begreiflich scheint diese Klassifikation, sobald man einen Blick wirft in das neueste Werk von Dechevrens, Etudes de science musicale. Paris 1898.

Auf pp. 93, 94, 125, 146 f., 149, 174 f., 181, 203, 256 sind nämlich gregorianische Hymnen in Transskription mitgeteilt. Neue Gesichtspunkte für den Rhythmus eröffnet aber D. in diesem Werke, nicht, denn er beschäftigt sich hier mit der Intervallenlehre. Abgesehen davon mit allgemeinen Fragen, so z. B. mit derjenigen nach der Provenienz des gregorianischen Gesangs. Diesen leitet er nur aus dem hebräischen Kultusgesang her, und bestreitet, dass er mit der Musik der Griechen zusammenhänge (!?).

Das ganze Buch hat, soviel ich sah, seine polemische Spitze gegen Gevaert gerichtet und ich verhalte mich daher dem Kampfe gegenüber gerne neutral.

In den **Notenbeilagen** ist Folgendes zu verbessern:
S. 39 Z. 4 v. u. gehört ~ über die Notengruppe.
S. 40 Z. 5 lies: Cod. Norimb. st. Cod. Nerimb.

S. 50 Z. 3 v. u. fehlt bei A III Z. 3 der Text. Er lautet: »superans fragrantia«.

S. 51 Z. 1 lies: mirram st miram.



S. 72 Z. 3 v. u. lies: »tuet twingen« st. »tuett wingen«.

S. 84 Z. 2 v. u. lies: b 2 st. 2.



S. 123 Z. 3 lies: »geni-trix« st. »geni trix«.

Die Terminologie der Choralnotenzeichen z. B. muss das Register für die mittelalterliche Musik-Litteratur an die Hand geben!

Die **Facsimiles** der Handschriften, die, abgesehen von Nr. 2—4, 8, 12, 14—16, 19 und 23 gegenwärtig der Münchner Hof- und Staatsbibliothek angehören, sind natürlich um so getreuer geworden, je besser das Originalformat gewahrt bleiben konnte. Am stärksten reduciert, ungefähr auf die Hälfte, sind Taf. VI—VIII, also Clm. 23046 und Taf. XII, XIII, also Clm. 9508. Auf Taf. VI hat der Lithograph, Herr Köhler, mit meinem Vorwissen auf der fünften Textzeile bei »presules« eine infolge von Korrektur des Schreibers löcherig gewordene Stelle des Pergaments wegretouchiert und die letzte Wortsilbe genau unter ihre Notengruppe gesetzt. Auf Taf. VIII ist die rote Überschrift von der untern Ecke der vorhergehenden Seite übertragen. Die schraffierten Initialen sind im Original blau. Taf. XI und XIV haben mindesten vier Fünftel der Originalgröße, ebenso Taf. II—V. Bei Taf. II und III, den Aufnahmen aus Clm. 10075 glaubte Herr K. am besten zu verfahren, wenn er die weißliche C-Linie der Handschrift, wie die F-Linie durch Rothdruck auszeichne. Diesmal war sein verdienstlicher Eifer gegenüber dem sorgfältig redigierten Manuskript übergroß!

Auf Taf. IV ist in der Überschrift die Zeitbestimmung in dubio gelassen. Die Lichtdrucktafeln IX und X verbergen auch in dem kleineren Format von etwa zwei Dritteln der ursprünglichen Größe keine ihrer Befleckungen und Gebrechen und Taf. I vollends behauptet sozusagen ein prächtiges Original zu sein.

Verzeichnis der wichtigsten Litteratur.

Ambros, Geschichte der Musik, II (Breslau 1864 und Leipzig 1891).

Bargiel, Vierstimmige Kirchengesänge von J. S. Bach (Berlin 1891—1893).

Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung (Rostock 1868).

Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied (Freiburg 1883, 1886 und 1891. — S. auch: Meister).

Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV., und XVI. Jahrhunderts (Berlin 1858).

Böhme, Altdeutsches Liederbuch (Leipzig 1877).

Burney, General history of music II (London 1782).

Coussemaker, Scriptores I—IV (Paris 1864, 1867, 1869, 1876).
Histoire de l'harmonie au moyen-âge (Paris 1852).
Drames liturgiques du moyen-âge (Rennes 1860).
L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles (Paris 1865).

Dechevrens, Etudes de science musicale. (Paris 1898).

Dreves, Analecta hymnica VIII (Leipzig 1886 ff., 1890).

Erk, Bach-Choräle (Leipzig 1850, 1865).

Fétis, Histoire universelle de la musique IV (Paris 1874) und V (Paris 1876).

Fleischer, Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. I (Leipzig 1895; und II 1897).

Gerbert, Scriptores I—III (San-Blasii 1784).
De cantu et musica sacra (San-Blasii 1774).
Monumenta veteris liturgiae. (San-Blasii 1777—79).

Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité II (Gand 1881).
La mélopée antique dans le chant de l'église latine (Gand 1895).

von der Hagen, Minnesinger IV (Leipzig 1838).

Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit (Hannover 1861).

Houdard, Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique (Paris 1898).

Jakobsthal, Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts (Berlin 1871).
(Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche. Berlin 1897).

Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze (Florenz 1892).

Kade, Der neuaufgefundene Luthercodex vom Jahre 1530 (Dresden 1872).

Kuhlo, Über melodische Verzierungen in der Tonkunst (Berlin-Charlottenburg 1896: Inauguraldissertation).

Lambillotte, L'antiphonaire de St. Gal (Paris 1851).

Liliencron, Die Periode des gregorianischen Gesangs (Im Grundriss der german. Phil. ed. Paul. Strassburg II, 2; 1893).
Liturgisch musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700 (Schleswig 1893).
Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied (Freiburg 1862).
Mettenleiter, Manuale breve cantionum (Regensburg? 1853).
Mondsee- (Wiener) **Liederhandschrift** und der Mönch von Salzburg herausgegeben von Mayer und Rietsch (Berlin 1896).
Mone, Latein. Hymnen des Mittelalters I—III (Freiburg 1853—1855).
Musical notation of the Middle ages (London 1890).
Nisard, Archéologie musicale (Paris 1890).
Paléographie musicale I—IV. (Solesmes 1889—1892).
Pothier, Les mélodies grégoriennes d'après la tradition (Tournay 1881).
Raillard, Explication des Neumes (Paris 1858).
Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift (Leipzig 1878).
Festschrift der Firma C. G. Röder, Anhang (Leipzig 1896).
Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und der Liederhandschrift Donaueschingen (Leipzig 1896).
Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik (Regensburg 1871).
Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs I (Göttingen 1865), II (Göttingen 1868).
Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen (Einsiedeln 1858). Musikal. Spicilegien über das liturg. Drama (Berlin 1876).
Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft (Leipzig, spec. 3. Jahrgang 1887; 4. Jahrgang 1888 und 5. Jahrgang 1889).
Thierfelder, De christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora (Leipzig 1868: Inauguraldissertation).
Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied I (Leipzig 1864), II (Leipzig 1867).
Wagenseil, De civitate Norimbergensi commentatio, accedit de Germaniae Phonascorum origine etc. (Altdorf 1697).
Wolf, Die Lais, Sequenzen und Leiche (Heidelberg 1841).
Wolfrum, Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung (Leipzig 1890).
Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder (Gütersloh 1889—1893).

(Nur gelegentlich benützte oder zu benützende, sowie kleinere periodische Publikationen sind hier, abgesehen von der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, nicht genannt. Für Alles vgl. namentlich den ersten Teil der Abhandlung.)

Sachregister zu der mittelalterlichen Musiklitteratur.

Verzeichnis der benutzten Handschriften.

(**Fettgedruckt sind diejenigen Mss., aus welchen Facsimiles entnommen wurden.**)

1. **Clm. 10075** in 2°; s. XIII/XIV ex bibliotheca Palatina Mannheimensi.
2. Cod. Lips. 1305 (Leipziger Universitätsbibl.) s. XIII/XIV.
3. **Cod. Macraugiensis M 27** (Histor. Museum zu Basel) aus dem Kloster Maigrauge bei Freiburg i/S. s. XIII/XIV.
4. Cod. Ratisbonensis (Bibl. Proske zu Regensburg) s. XIV.
5. Cgm. 101 in 8°; s. XIV. Gebetbuch für Nonnen.
6. **Clm. 23046** in 2°; s. XIV. Ursprung unbekannt.
7. **Clm. 11764** in 4°; s. XIV aus Pollingen.
8. **Fragment der Münchner Universitätsbibliothek** 1380—1420.
9. **Cgm. 715** in 4°; s. XV aus Salzburg.
10. Cgm. 1115 in 2°; s. XV aus Salzburg (?).
11. Fragment aus Benediktbeuren s. XV, ca. 1420.
12. Missale Lips. ca. 1450 (aus der Bibl. C. F. Becker) Stadtbibl. Leipzig.
13. **Clm. 9508** s. XV: 1452 aus Oberaltaich.
14. Missale der Bibliothek Peters zu Leipzig s. XV.
15. Fragment des historischen Museums zu Basel s. XV.
16. Cod. Stettinensis s. XV: 1487 (geschrieben vom Benediktiner Erhard Vetter aus Bamberg) in der Bibl. von St. Jacobi zu Stettin.
17. **Cgm. 716** in 4°; s. XV aus Regensburg (?).
18. Clm. 5023 in 8°; s. XV: 1495. Manuale hymnorum, sequentiarum etc. aus Benediktbeuren.
19. Cantionale Lipsiense s. XV: 1450—1500 (aus der Bibl. von C. F. Becker) Stadtbibliothek zu Leipzig.
20. Clm. 14872 in 2°; s. XV aus St. Emmeran in Regensburg.
21. Cgm. 291 in 2°; s. XV: 1460—1500 aus Weinsberg-Sulzach.
22. Cgm. 4997 in 4°; s. XVI aus Colmar (genaue Beschreibung von K. Bartsch: »Meisterlieder der Colmarerhandschrift«).

23 (a und b). Cod. Norimbergensis Laurentianus in 2° maj. zu Nürnberg s. XVI — 1510.

24. Clm. 19202 in 2° maj. s. XVI: 1516 aus Kloster Tegernsee.
25. Clm. 14084 in 2°; s. XVI: 1596 aus dem Benediktiner-Stift von St. Emmeran in Regensburg.


O
b
Sequi^z ymn^9 d's sc̄o spū
T
a
Veni creator
a
b
a
b
spiritus mentes tuorum visita imple superna
a
b
gracia que tu creasti pectora

Mi Johānes planctum

move plange mecū fili nove fili novo federe

m̄r̄is ⁊ maſtere tp9 ē lam̄ti ĩmolem9 intimas

lac̃maꝝ victimas xp̄o morienti



Notenbeilagen.

I.

Zu Kapitel 3, § 1 (S. 38).

„Alla (Alta) trinità beata“ übersetzt nach den Reproductionen in Burney und Ambros (a), sowie in den Illustrazioni (b).




a.
tu sei man - na sa - po - ro - sa
b.
tu se man - na sa - vo - ro - sa
a.
e tutt' or de - si - de - ro - sa
b.
a tutt' or de - si - de - ra - ta
b2.
Da a nui ma-jes - tad' e - ter - na
de - i - ta - te sem - pi - ter - na
la ci - ta - de ke su - per - na
chia - ra - ment' il - lu - mi - na - ta
b3.
Noi cre - de - mo san - za fal - lan - za
*) Burney:
tu sei manna sa - po - ro - sa
etc.



(Für das dem „gloriosa“ folgende „unita“ etc. steht also der c-Schlüssel auf der richtigen Linie, wie dies der nächste Custos und c-Schlüssel beweisen.

II.

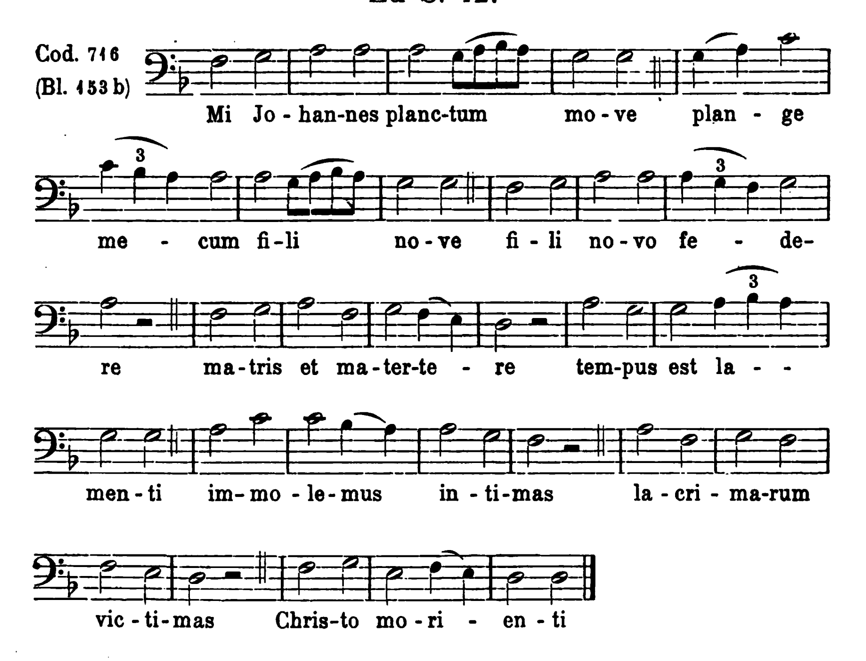
Zu S. 41.

Othmarushymnus a) nach Ambros cf. Schubiger Ex. 44, b) nach unserer Vermuthung.



III.

Zu S. 42.

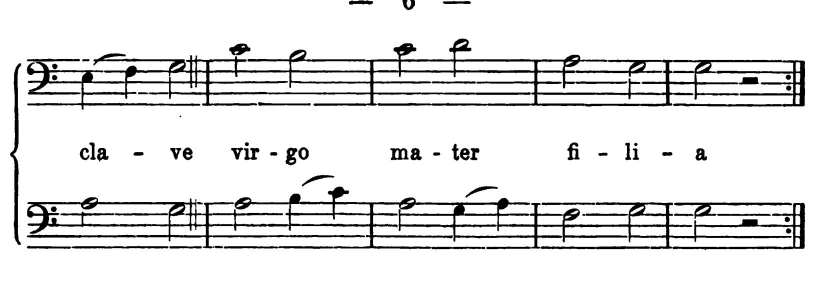


IV.

Zu S. 45.

„Verbum bonum et suave".




cla - ve vir - go ma - ter fi - li - a


II.
A - ve ve - ri sa - lo - mo - nis ma - ter vel - lus


ge - de - on is cu - jus ma - gi tri - bus


do - nis lau - dant pu - er pe - ri - um

NB.[1]) in I b_3.


3
. . . vir - go da - vid stir - pe na - ta . . .



NB.2) in III b_1.

NB.3) in III_3 lautet der Discant wohl schärfer:

der Tenor eben:

V.

Zu S. 47.



NB. Wohl jeweilen schärfer:  etc.

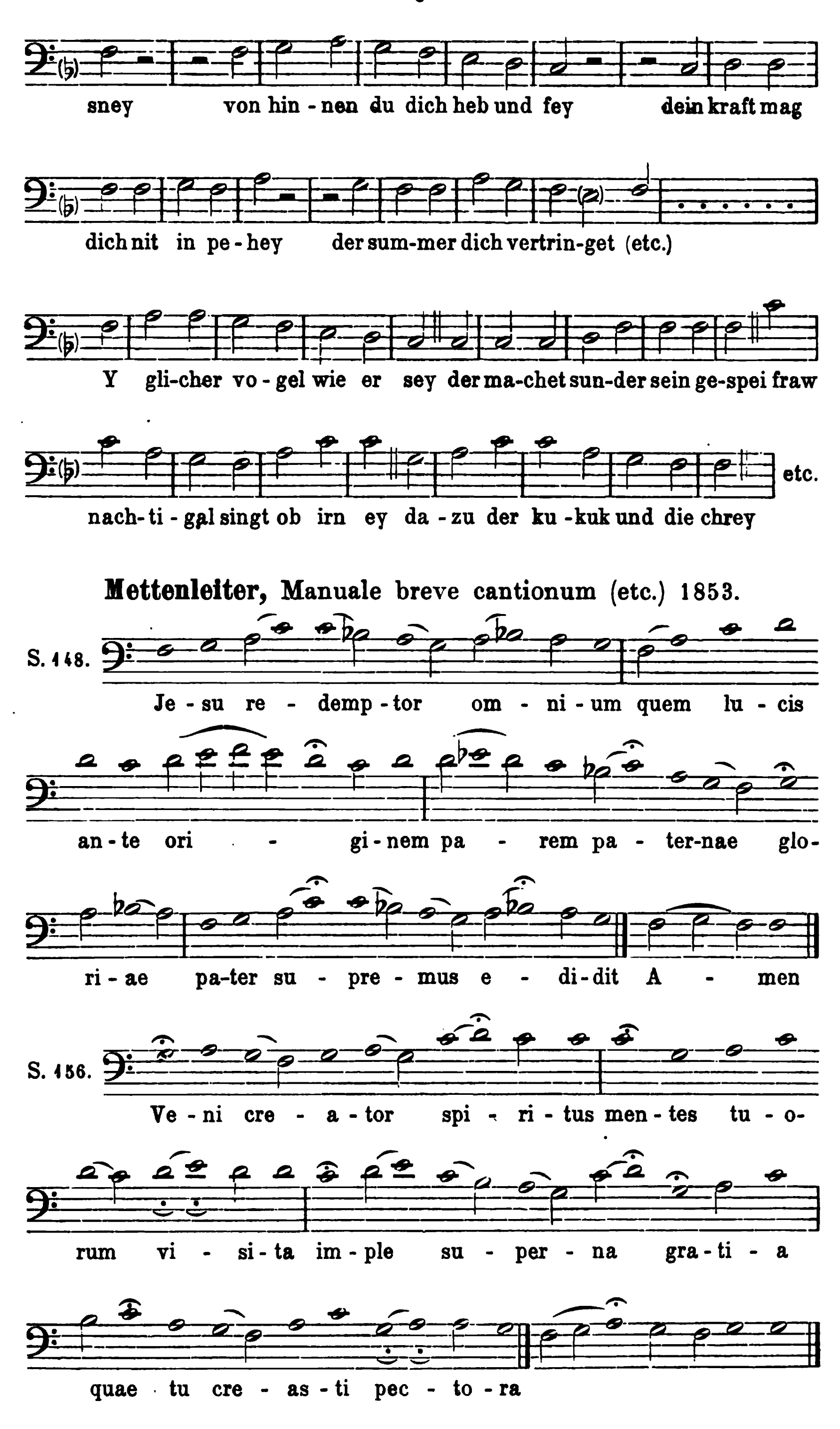
Weitere Notenbeilagen zum I. Teil.

Beispiele zu S.S.: 58; 80; 42; 62; 84 (Anm. 5); 57 (Anm. 3); 84; 68; 69.

(Die Beispiele aus modernen Autoren sind chronologisch geordnet und hiebei gilt für Bäumkers Werk die Jahreszahl des zuletzt erschienenen Bandes. Die zugefügten und eingeschobenen Beispiele aus älteren Quellen werden hoffentlich nicht stören, da obige Angabe der Seitenzahlen ein Nachschlagen im Text ermöglicht.)

Cod. 291: Her winter lass ab dein gepley.





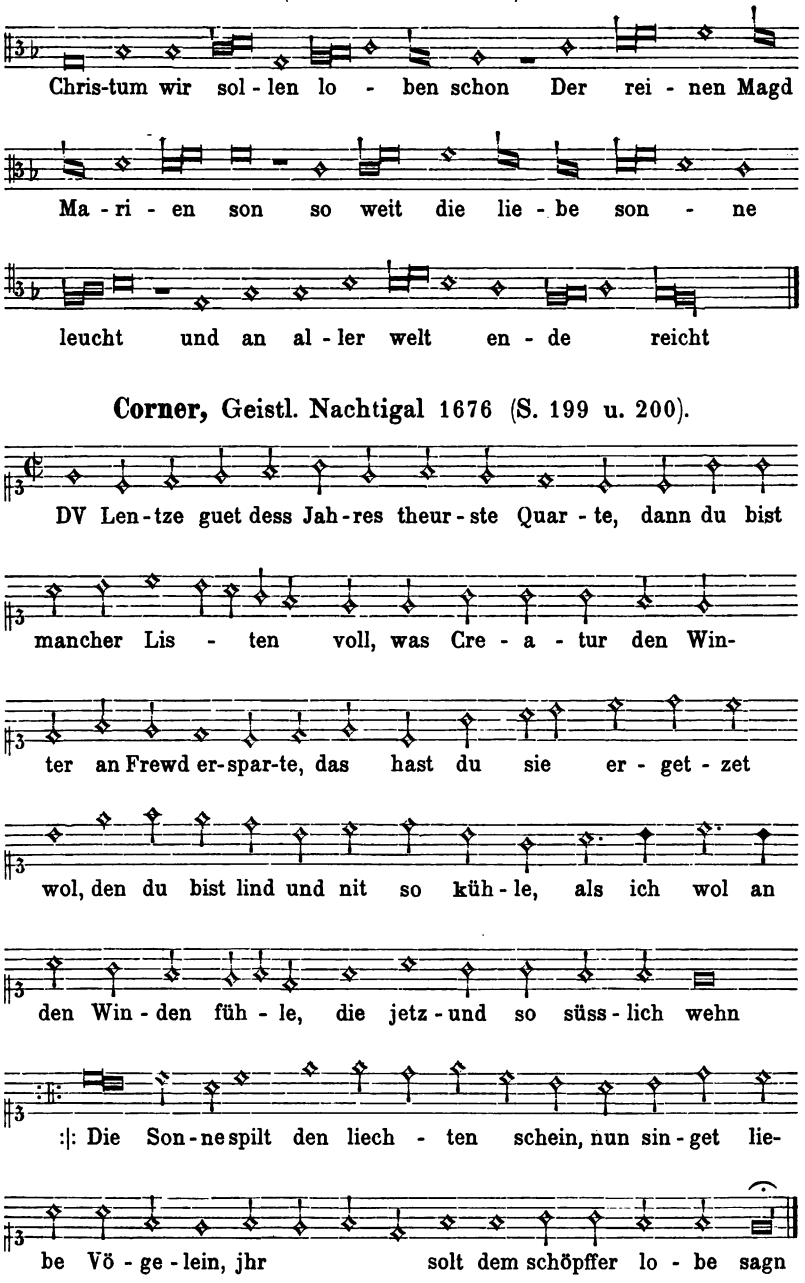
sney von hin - nen du dich heb und fey dein kraft mag
dich nit in pe - hey der sum-mer dich vertrin-get (etc.)
Y gli-cher vo - gel wie er sey der ma-chet sun-der sein ge-spei fraw
nach- ti - gal singt ob irn ey da - zu der ku - kuk und die chrey
etc.
Mettenleiter, Manuale breve cantionum (etc.) 1853.
S. 148.
Je - su re - demp - tor om - ni - um quem lu - cis
an - te ori - gi - nem pa - rem pa - ter-nae glo-
ri - ae pa-ter su - pre - mus e - di - dit A - men
S. 156.
Ve - ni cre - a - tor spi - ri - tus men - tes tu - o-
rum vi - si - ta im - ple su - per - na gra - ti - a
quae tu cre - as - ti pec - to - ra


S. 157
(O lux beata tr.)
Iam sol re - ce - dit ig - ne-us Tu lux
per - en - nis u - ni-tas Nos-tris be - a - ta tri - ni-tas
In - fun-de amorem cor - di - bus A - men
Schubiger, Spicilegien 1876.
S. 101.
In ven - tor ru - ti - li dux bo - ne lu-
mi - nis qui cer - tis vi - ci - bus tem - po - ra di - vi - dis
mer-so so - le ca - hos in - gru - it hor - ri - dum lu-
men red - de tu - is chris - te fi - de - li - bus
Wolfrum 1890.
A so - lis or - - tus car - di - ne ad us - que
ter - rae li - mi - tem christum ca - na - mus prin - -
ci - pem na - tum ma - ri - a vir - gi - ne

Babsts Gesangbuch (1567).

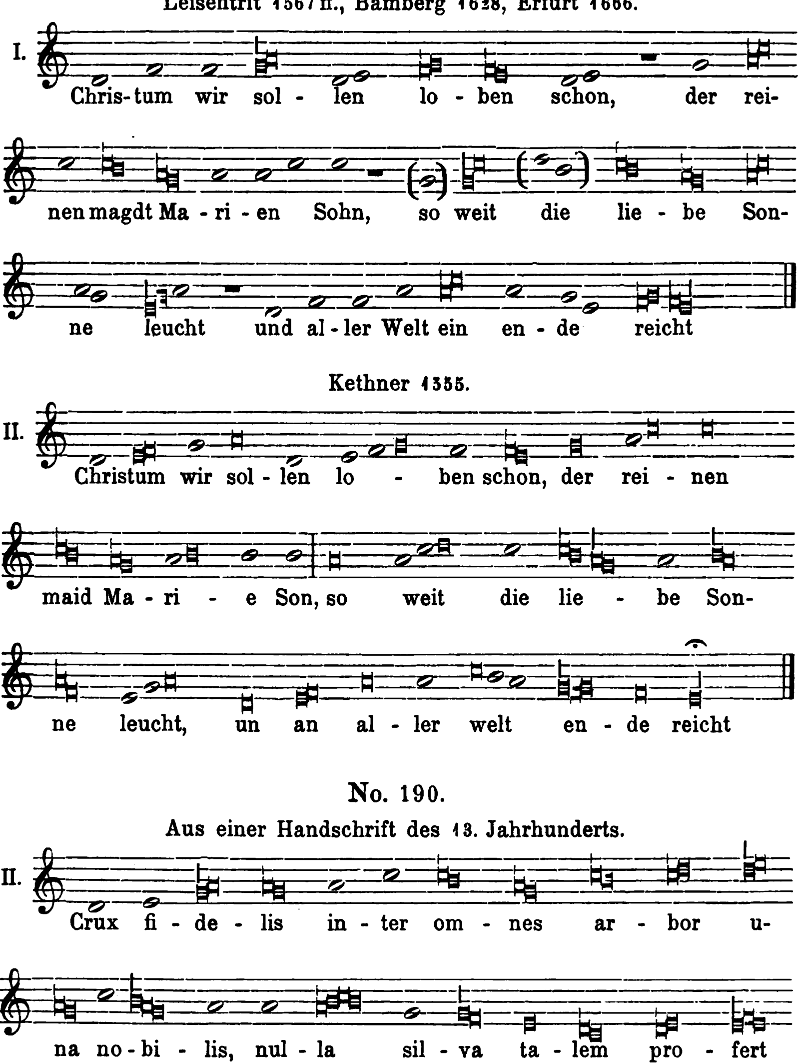
No. II.

(A solis ortus cardine.)



Bäumker Band I, No. 34.

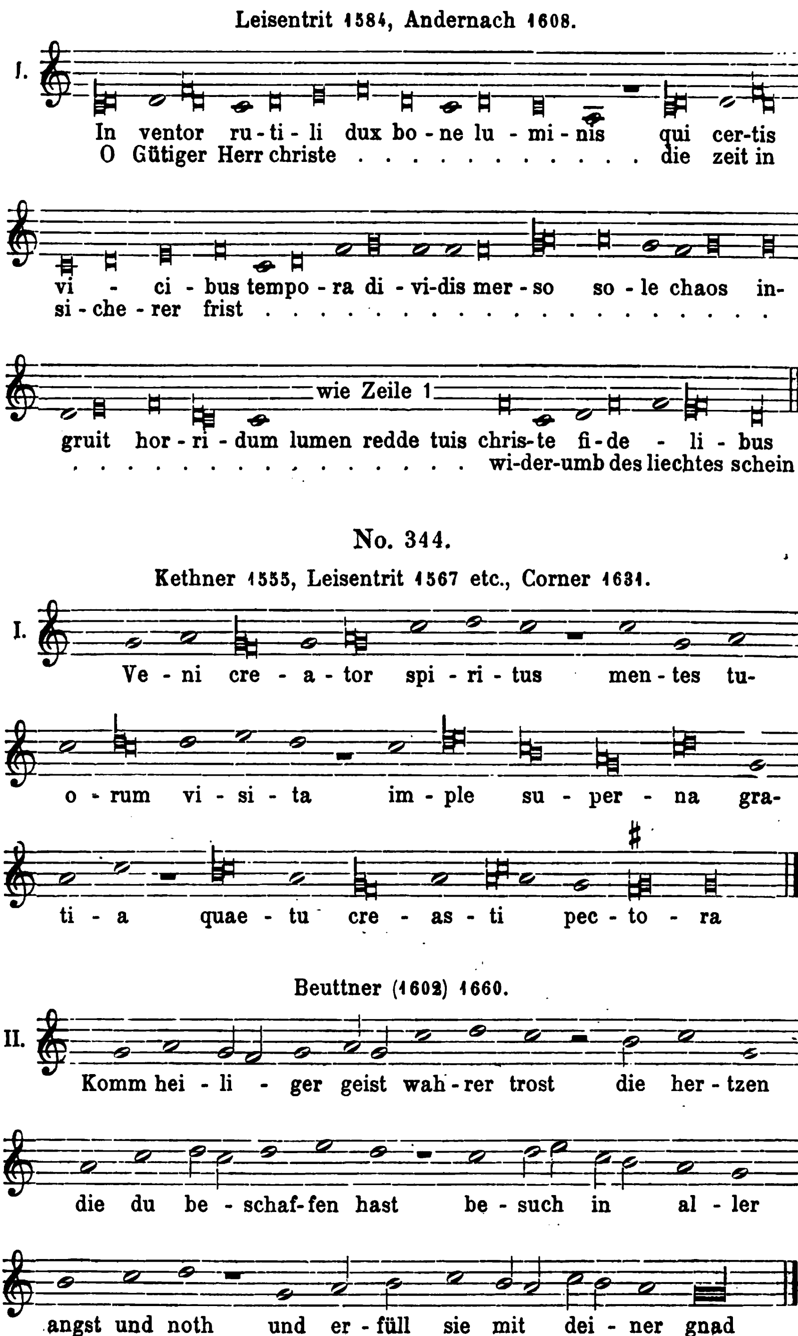
Leisentrit 1567 ff., Bamberg 1628, Erfurt 1666.

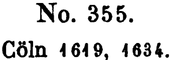


fron - de flo - re ger - mi - ne dul - ce lig - num

dul - ces cla - vos dul - ce pon - dus sus - ti - net

No. 241.


Leisentrit 1584, Andernach 1608.
I.
In ventor ru - ti - li dux bo - ne lu - mi - nis qui cer-tis
O Gütiger Herr christe . . . . die zeit in
vi - ci - bus tempo - ra di - vi-dis mer - so so - le chaos in-
si - che - rer frist . . . .
wie Zeile 1
gruit hor - ri - dum lumen redde tuis chris-te fi - de - li - bus
. . . . wi-der-umb des liechtes schein
No. 344.
Kethner 1555, Leisentrit 1567 etc., Corner 1631.
I.
Ve - ni cre - a - tor spi - ri - tus men - tes tu-
o - rum vi - si - ta im - ple su - per - na gra-
ti - a quae - tu cre - as - ti pec - to - ra
Beuttner (1602) 1660.
II.
Komm hei - li - ger geist wah - rer trost die her - tzen
die du be - schaf- fen hast be - such in al - ler
angst und noth und er - füll sie mit dei - ner gnad



No. 355.

Cöln 1619, 1634.



Copie eines geistlichen Liederbuches aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

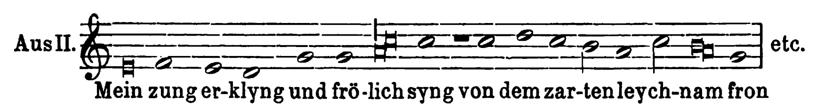


No. 371.

Aus der Copie eines geistlichen Liederbuches (15. Jhdt.).



Vehe 1537 Kethner 1555 Leisentrit 1567 ff.



Beuttner (1602) 1660.





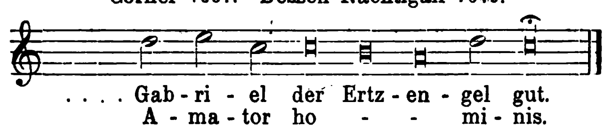
Nr. 373.

Copie eines geistlichen Liederbuches (15tes Jhdt.)
Aus einem deutschen »Lauda syon«.



No. 20.

Aus der Sequenz: Zu einer Jungfraw zart = Mittit ad virginem.
Corner 1631. Dessen Nachtigall 1649.



Bd. II Nr. 36.

Andernach 1608.



Bd. I No. 242.

Aus Cod. germ. 716. Mon.

Christ ist er - stan - den, iu das ist der - han-gen, des söll wir
al - le fro sein, crist sol un - ser trost sein, al - le - lu-
ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Gevaert 1895.

XIII e Siecle

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

A so-lis or-tus car-di - ne ad us- que ter-rae li- mi -tem

Chant primitif.

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

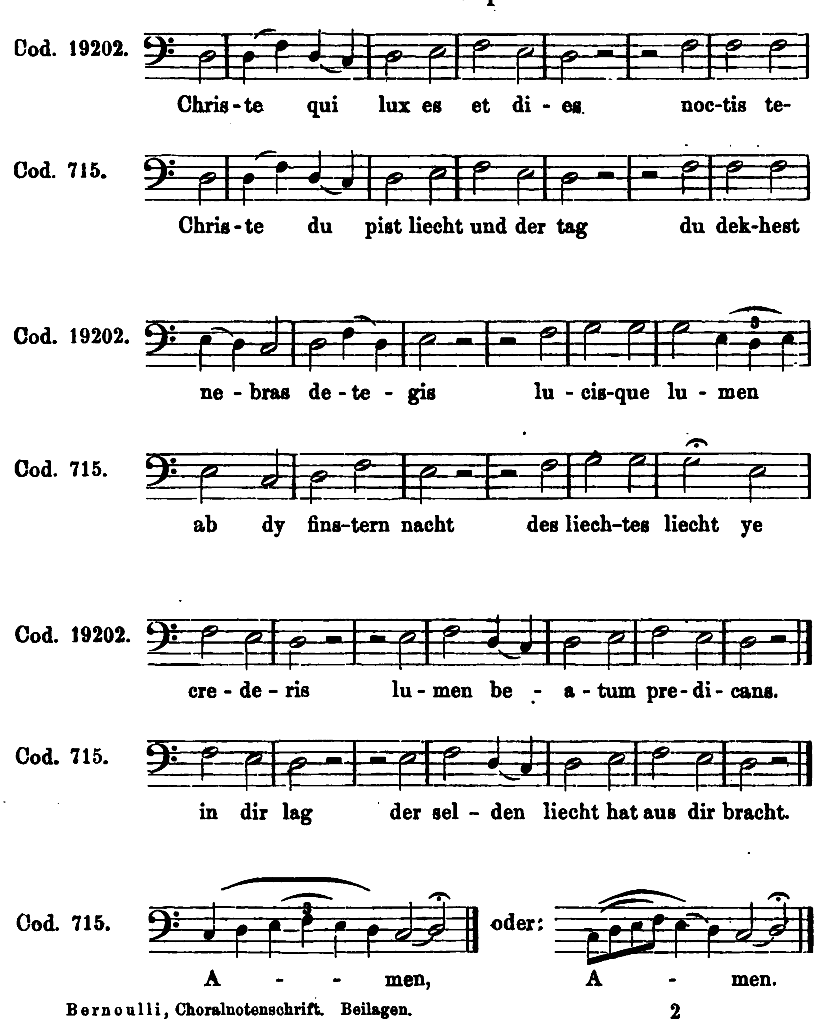
Chris-tum ca - na-mus prin-ci - pem, na-tum ma - ri - a vir - gi - ne.

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

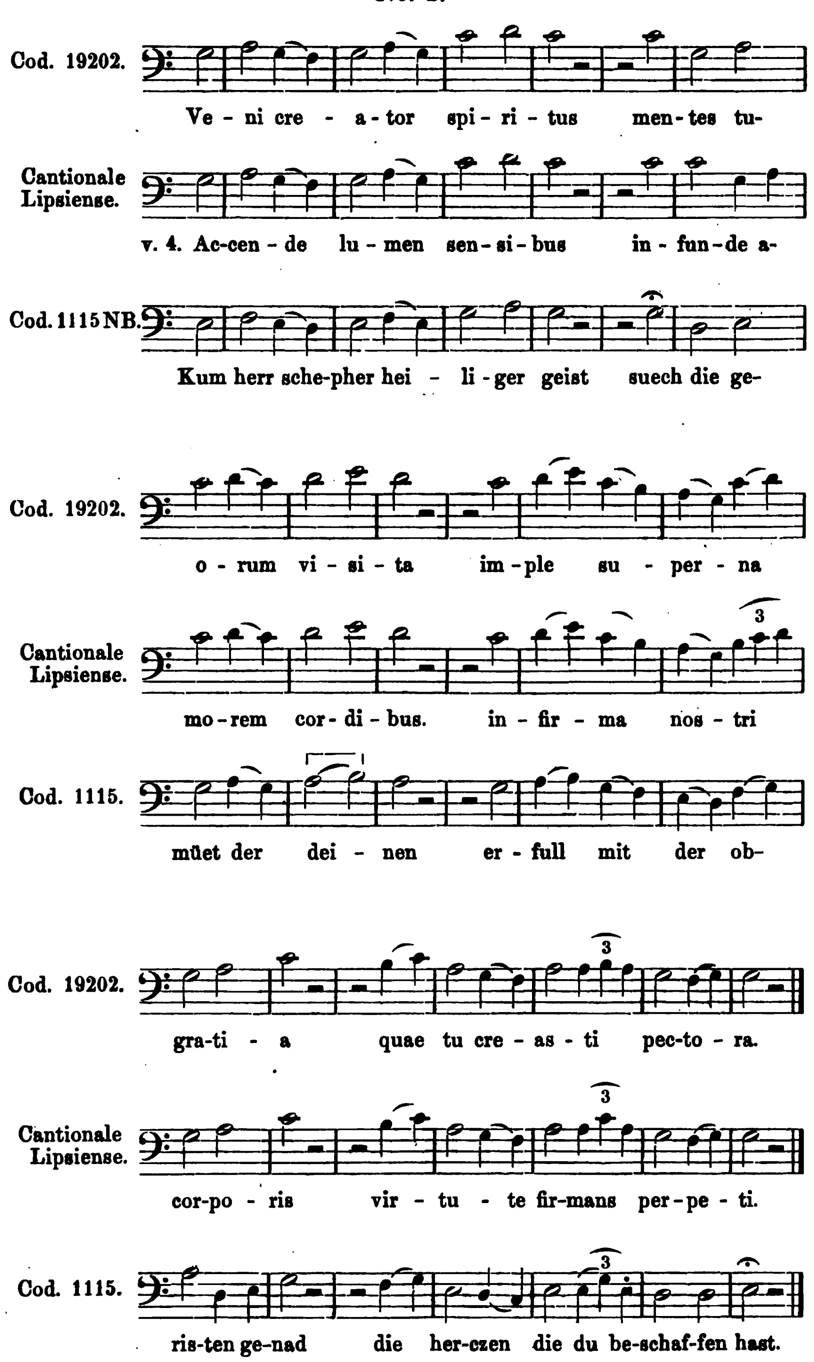
Notenbeilagen zum III. Teil.

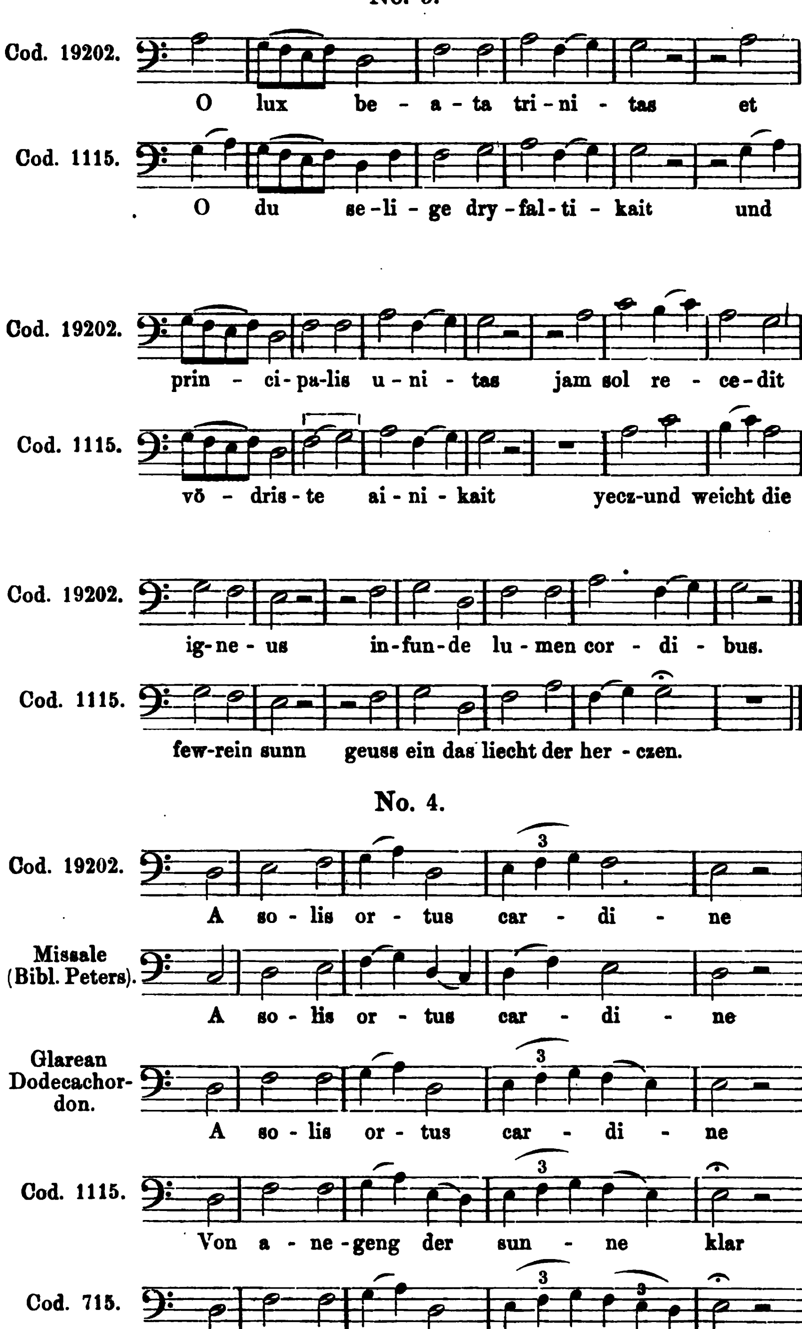
(Die Taktstriche und Pausenzeichen sollen vor Allem die schwer- und leichtbetonten Silben, sowie die Zeilenabsätze für das Auge des Lesers kenntlich machen; sie sind also nicht immer streng in dem uns geläufigen Sinne zu verstehen. Für andere angewandte Hilfsmittel s. auch den Text des dritten Teiles.)

Erstes und zweites Kapitel: No. 1.



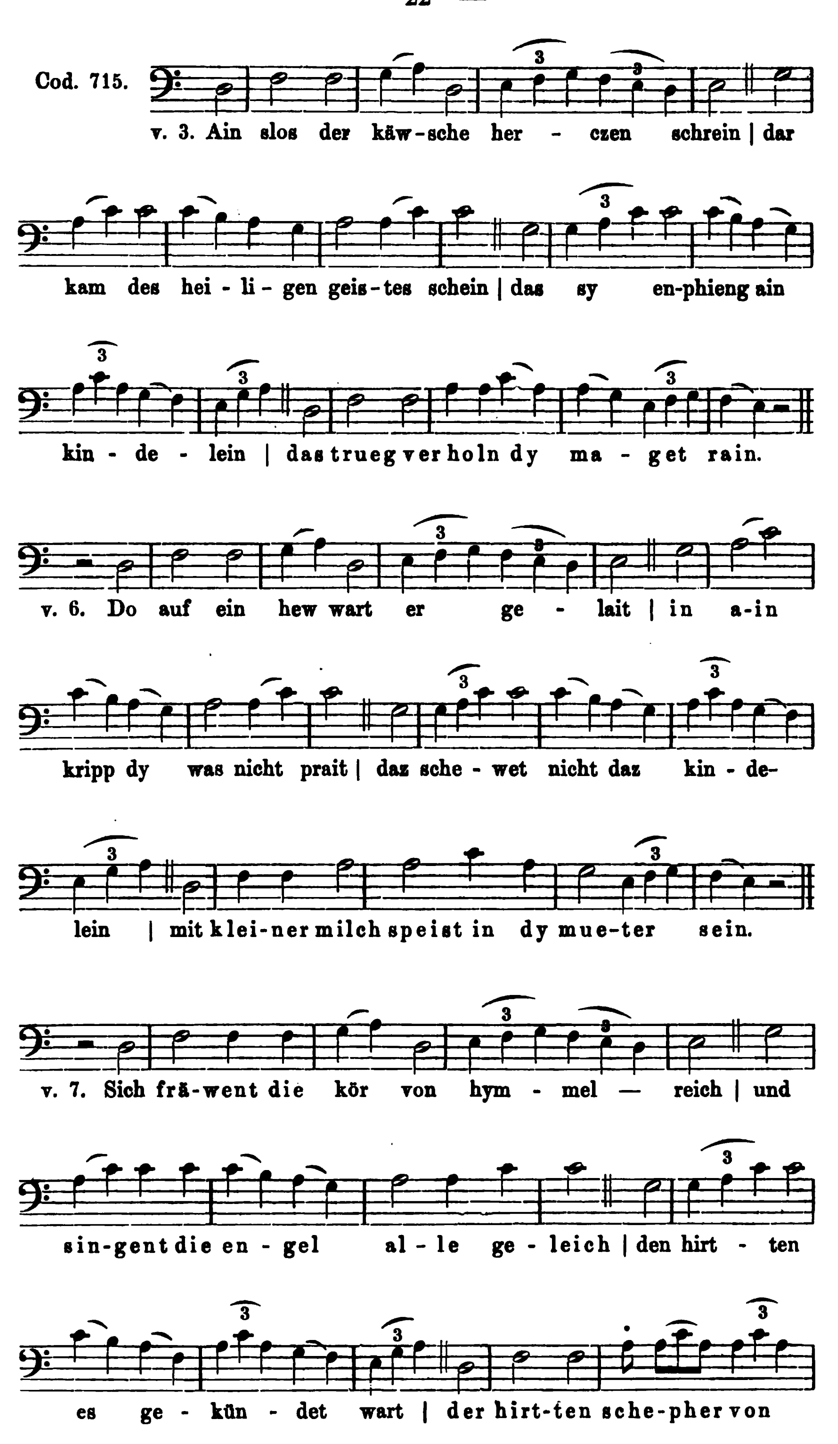
No. 2.


Cod. 19202.
Ve - ni cre - a - tor spi - ri - tus men - tes tu-
Cantionale Lipsiense.
v. 4. Ac-cen - de lu - men sen - si - bus in - fun - de a-
Cod. 1115 NB.
Kum herr sche-pher hei - li - ger geist suech die ge-
Cod. 19202.
o - rum vi - si - ta im - ple su - per - na
Cantionale Lipsiense.
mo - rem cor - di - bus. in - fir - ma nos - tri
Cod. 1115.
müet der dei - nen er - full mit der ob-
Cod. 19202.
gra-ti - a quae tu cre - as - ti pec-to - ra.
Cantionale Lipsiense.
cor-po - ris vir - tu - te fir-mans per - pe - ti.
Cod. 1115.
ris-ten ge-nad die her-czen die du be-schaf-fen hast.


No. 3.
Cod. 19202.
O lux be - a - ta tri - ni - tas et
Cod. 1115.
O du se - li - ge dry - fal - ti - kait und
Cod. 19202.
prin - ci - pa - lis u - ni - tas jam sol re - ce - dit
Cod. 1115.
vö - dris - te ai - ni - kait yecz-und weicht die
Cod. 19202.
ig - ne - us in - fun - de lu - men cor - di - bus.
Cod. 1115.
few-rein sunn geuss ein das liecht der her - czen.
No. 4.
Cod. 19202.
A so - lis or - tus car - di - ne
Missale (Bibl. Peters).
A so - lis or - tus car - di - ne
Glarean Dodecachordon.
A so - lis or - tus car - di - ne
Cod. 1115.
Von a - ne - geng der sun - ne klar
Cod. 715.
Von a - ne - geng der sun - ne klar


Cod. 19202.
ad us - que ter - rae li - mi - tem
Missale (Bibl. Peters).
ad us - que ter - rae li - mi - tem
Glarean Dodecachordon.
ad us - que ter - rae li - mi - tem
Cod. 1115.
bis an ein en - de der werll - de gar
Cod. 715.
bis an ein en - de der werl - de gar
Cod. 19202.
Chris-tum ca - na - mus prin - ci-
Missale (Bibl. Peters).
Chris-tum ca - na - mus prin - ci-
Glarean Dodecachordon.
Chris-tum ca - na - mus prin - ci-
Cod. 1115.
wir lo - ben den sues - sen Jhe - sum
Cod. 715.
wir lo - ben den sues - sen Jhe - sum


Cod. 19202.
pem na - tum ma - ri - a
Missale (Bibl. Peters).
pem na - tum ma - ri - a
Glarean Dodecachordon.
pem na - tum ma - ri - a
Cod. 1115.
christ der von der maid ge-
Cod. 715.
krist der von der maid ge-
Cod. 19202.
vir - gi - ne.
Missale Bibl. Peters).
vir - gi - ne.
Glarean Dodecachordon.
vir - gi - ne.
2. Schluss:
vir - gi - ne.
Cod. 1115.
po - ren ist.
Cod. 715.
po - ren ist.


Cod. 715.
v. 3. Ain slos der käw-sche her - czen schrein | dar
kam des hei - li - gen geis-tes schein | das sy en-phieng ain
kin - de - lein | das trueg ver holn dy ma - get rain.
v. 6. Do auf ein hew wart er ge - lait | in a-in
kripp dy was nicht prait | daz sche - wet nicht daz kin - de-
lein | mit klei-ner milch speist in dy mue-ter sein.
v. 7. Sich frä-went die kör von hym - mel — reich | und
sin-gent die en - gel al - le ge - leich | den hirt - ten
es ge - kün - det wart | der hirt-ten sche-pher von

ho - her art. v. 8. Dem höchs - ten got sey

lob ge - sait | dar - czw dem kind und

auch der maid | und auch des hei - li - gen geis - tes

nar | von werlt czu werlt an en - de - gar.

A - - - - - - - - - men.

Aus dem Hymnus: »Assunt festa jubilea«.

Cod. 9508. trem.

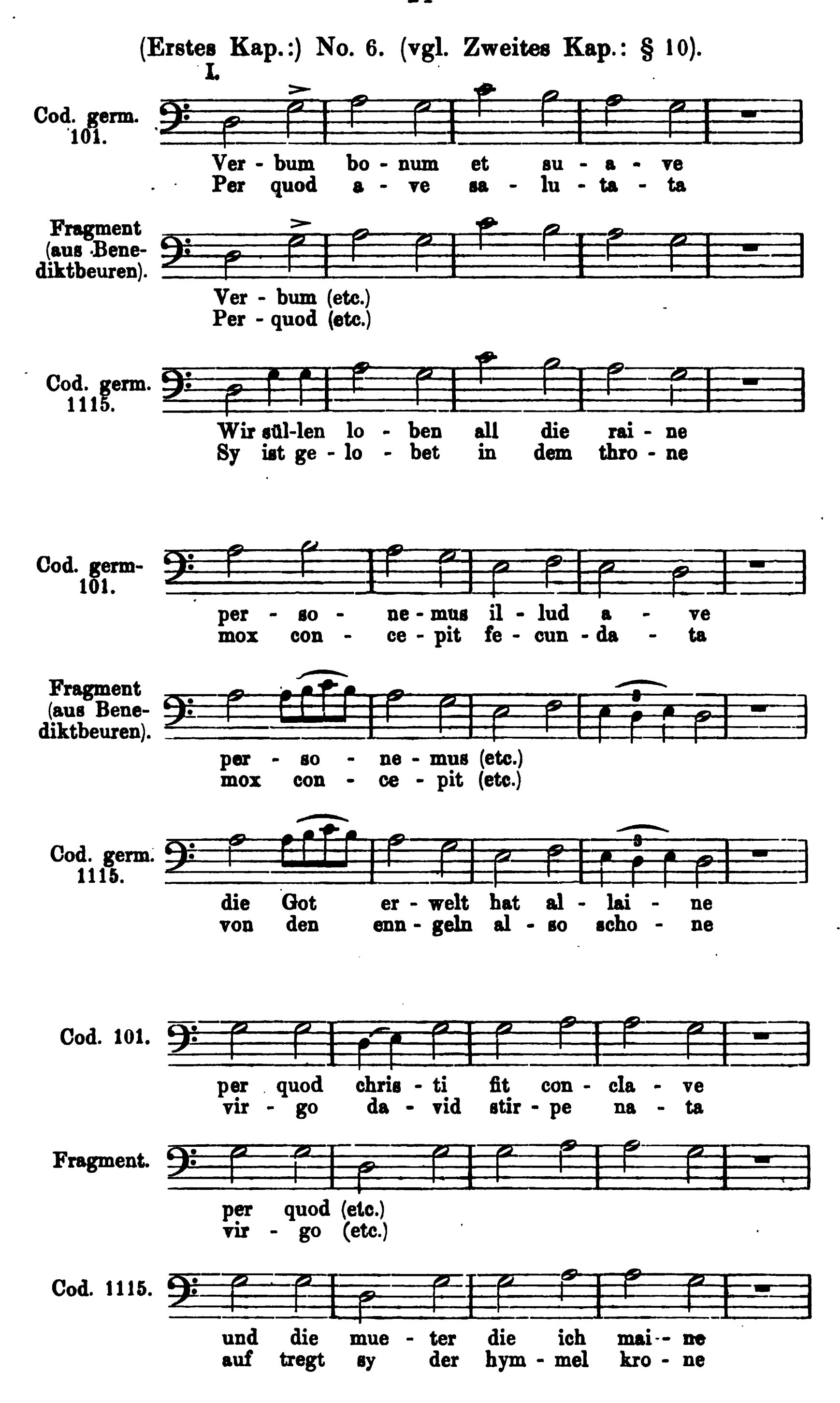
Z. 4. de - vo - ta lau - dum drag - ma - ta.



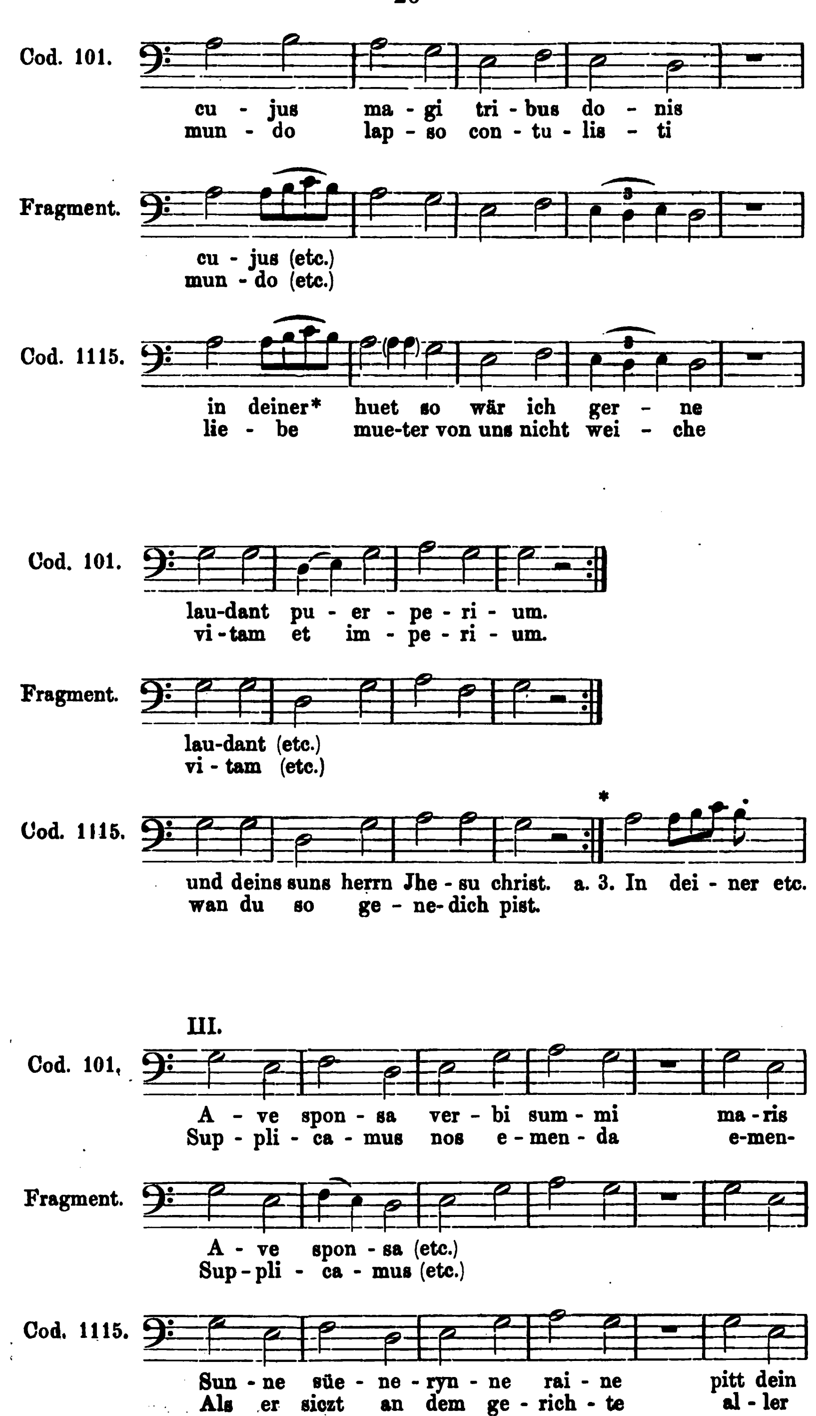
Erstes Kapitel: No. 5.



(Erstes Kap.:) No. 6. (vgl. Zweites Kap.: § 10).



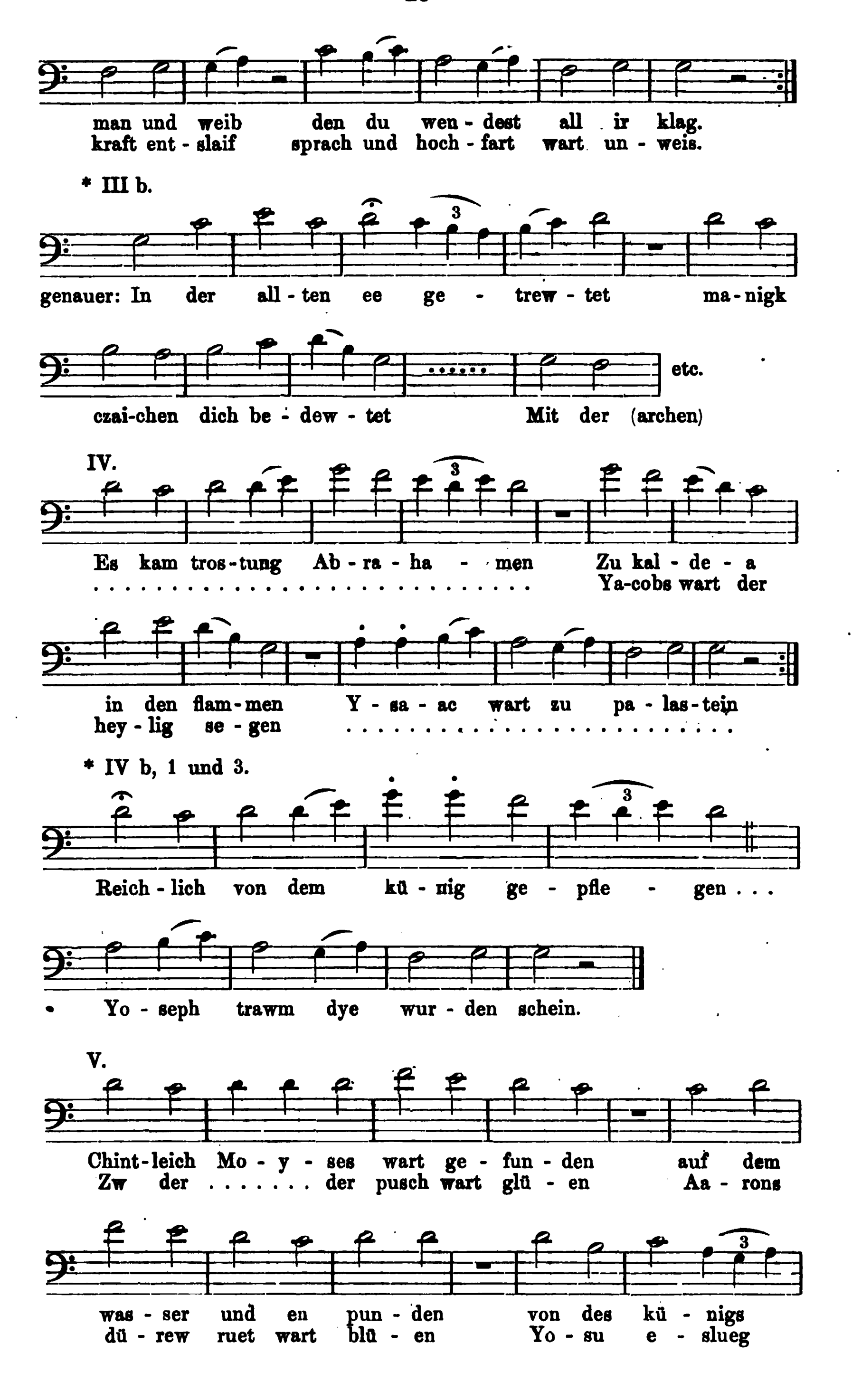

Cod. 101.
vir - go ma - ter fi - li - a.
in - ter spi - nas li - li - a.
Fragment.
vir - go (etc.)
in - ter (etc.)
Cod. 1115.
die ist ge-nannt Ma - ri - a. b. 4. vol-ler ge(naden)
vol - ler ge - na - den* ist sy da.
II.
Cod. 101.
A - ve ve - ri sa - lo - mo - nis
A - ve so - lem ge - nu - is - ti
Fragment.
A - ve ve - ri (etc.)
A - ve so - lem (etc.)
Cod. 1115.
Sun - ne - liech - ter mor - gen - ster - ne
hilff uns fra - we myn - ni - klei - che
Cod. 101.
ma - ter vel - lus ge - de - o - nis
a - ve pro - lem pro - tu - lis - ti
Fragment.
ma - ter (etc.)
a - ve (etc.)
Cod. 1115.
fra - we sues - ser man - del - ker - ne
bal - sam al - ler gna - den - rei - che


Cod. 101.
cu - jus ma - gi tri - bus do - nis
mun - do lap - so con - tu - lis - ti
Fragment.
cu - jus (etc.)
mun - do (etc.)
Cod. 1115.
in deiner* huet so wär ich ger - ne
lie - be mue-ter von uns nicht wei - che
Cod. 101.
lau-dant pu - er - pe - ri - um.
vi - tam et im - pe - ri - um.
Fragment.
lau-dant (etc.)
vi - tam (etc.)
Cod. 1115.
und deins suns herrn Jhe - su christ. a. 3. In dei - ner etc.
wan du so ge - ne- dich pist.
III.
Cod. 101.
A - ve spon - sa ver - bi sum - mi ma - ris
Sup - pli - ca - mus nos e - men - da e-men-
Fragment.
A - ve spon - sa (etc.)
Sup - pli - ca - mus (etc.)
Cod. 1115.
Sun - ne süe - ne - ryn - ne rai - ne pitt dein
Als er siczt an dem ge - rich - te al - ler


Cod. 101.
por - tus sig - num du - mi a - ro - ma-tum
da - tos nos com - men - da tu - o na - to
Fragment.
por - tus (etc.)
da - tos (etc.)
Cod. 1115.
kind für uns al - lai - ne und die en - gel
werlt czu an - ge - sich - te lie - be mue-ter
Cod. 101.
vir - ga fu - mi an - ge - lo - rum
ad ha - ben - da sem - pi - ter - na
Fragment.
vir - ga fu - mi (etc.)
ad ha - ben - da (etc.)
Cod. 1115.
all ge - mai - ne die dich lo - ben
uns ver - slicht - te und hilff uns an der
Cod. 101.
do - mi - na. A - men.
gau - di - a.
Fragment.
do - mi - na.
gau - di a.
Cod. 1115.
durch das jar. ... uns an der ...
en - gel schar.

No. 7.


I.
Cod. 715.
Pluem ge - czar - tet ros an do - ren
Ye und ye* in Got ge - pil - det
frucht aus al - ler frucht er - ko - ren hail - sam
sein ge - nad sich dir nye wil - det Go - tes
al - ler kris - ten - hait. I b. ye und ye
mue - ter kew - sche maid.
II.
Lob-leich wer du pey den sa - chen do Got al - le
Got dem slan - gen hat ver - spro - chen sein haupt werd von
dingk wolt ma - chen durch den sun den du ge - perd.
dir ge - pro - chen dem dein trit noch tuet be-swerd.
III.
Red und werch der hey - li - gen vae - ter ist an
In der al - ten ee ge - trew - tet ma - nigk
der be - stätt ye stät - ter nach der pro - phe-
czai - chen, dich be - dew - tet E - noch in dem
ci - en sag. E - ven flue - chen legt hin dein
pa - ra - deis. Mit der ar - chen no - e dein
kew - scher leib pey dir sue - chen ge - nad mues
hilf be - graif Nem - rot stark - ken des (tro - nes)
tur - nes


man und weib den du wen - dest all ir klag.
kraft ent - slaif sprach und hoch - fart wart un - weis.
* III b.
3
genauer: In der al - ten ee ge - trew - tet ma - nigk
czai-chen dich be - dew - tet Mit der (archen)
etc.
IV.
3
Es kam tros-tung Ab - ra - ha - men Zu kal - de - a
Ya-cobs wart der
in den flam-men Y - sa - ac wart zu pa - las - tein
hey - lig se - gen
* IV b, 1 und 3.
3
Reich - lich von dem kü - nig ge - pfle - gen . . .
Yo - seph trawm dye wur - den schein.
V.
Chint-leich Mo - y - ses wart ge - fun - den auf dem
Zw der . . . . der pusch wart glü - en Aa - rons
3
was - ser und en pun - den von des kü - nigs
dü - rew ruet wart blü - en Yo - su e - slueg


etc.
toch - ter schon. b. Zw der czeit der . . . .
Ga - ba - on.
VI.
Port E - ze - chi - el er - leuch - tet Ge - de - o - nis
In luft A - ba - kuk ge - füe - ret Y - sa - i - as
fel ge - feuch - tet Da - ni - el den trak - chn tött.
dich oft rüe - ret Ye - re - mi - as klagt dein nött.
VII.
Sling kü - nig Da - vids zu ge - lin - gen dich lobt
. . . . mit fi - gu - ren das du
Sa - lo - mo - nis sin - gen Hes - ter Tha - mar
wen - dest al - les traw - ren . . . .
* VII b 1 u. 3.
etc.
Ruth Ju - dith. Chün-nen sa - gen . . . . Al - ler män-ni-kleich
wer dich pitt.
VIII.
Hoch Sy - bill in dem ge - stie - ren czaigt den Jüng-ling
O wie tröst-leich al - len se - len do dir Got sandt
und ein dye - ren dy Oc - ta - vi - a - nus sach.
Gab - ri - e - len der dir süess-leich A - ve sprach.

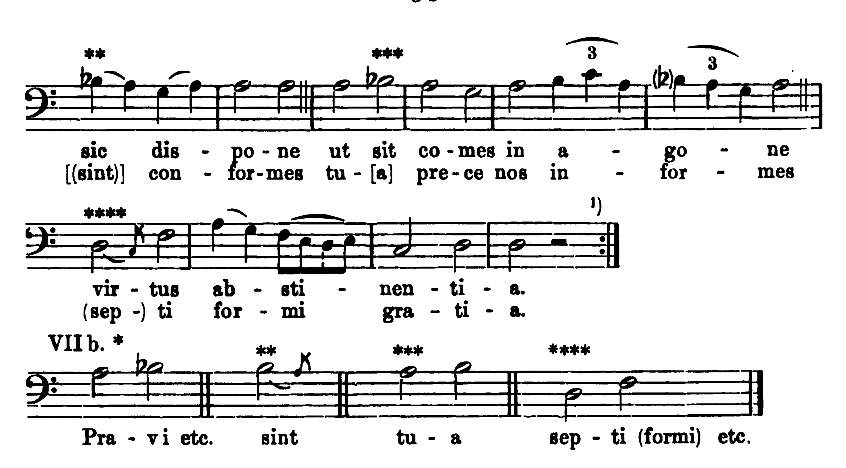

IX.
Fro macht dich Els - be - then ee - ren und dein jung-fraw-
Lieb was von E - gyp - ten füe - ren dein kind fun - den
leich ge - pe - ren der kü - nig op - her nach dem
gab ge - nüe - gen wein aus was - ser in sechs
ste - ren und der tem - pel - gang czu hant.
krüe - gen ur - stend auf - fart geist ge - sannt.
X.
E - wig hail wart dir be - rai - tet do dein
Gib uns frewd in gue - ten din - gen und be-
kind dich hin - be - lai - tet dein frewd e - wi - kleich sich
hüet vor mis - se - lin - gen das wir dar - czw frö - leich
prai - tet vraw nw tröst be - trüeb - te hercz.
rin - gen do kain laid ist noch kain smercz.
XI.
A - ve mue - ter al - ler kris - ten du solt uns auf
Trost von hy - mel sol - tu senn - den E - ven kin - den
pes - rung fris - ten ner uns vor des tie-fels lis - ten
den el - len - den schaff mit Je - su krist an wen - den



sleus auf der ge - na - den kis-ten so er - schrekt uns
un - ser tag mit sal - den enn-den o dw sues - se
3
nye - mands dro. XI 5 b. . . Ma - ri - a.
ma - ri - a.*
No. 8.
I.
Ad ho - no - rem sum - mi re - gis et pas - to - ris
men - tis (vo) - tum (sit) e - rec - tum et vox lau - dis
su - i gre - gis nec mens nec vox si - le - at.
in af - fec - tum ju - bi - lan - do pro - de - at.
(men - tis) vo - (tum) sit (e - rec - tum)
II.
(trem.)
Ad - est no - vus in de - ser - to pas - tor gre - gis
Qui per - ver - sos (di) - ri - gen - do et a - ver - sos
gre - gem cer - to qui tra - du - xit li - mi - te.
re - du - cen - do vi - am fe - cit se - mi - te.
di - (ri - gen - do)
III.
Ve - rus pas - tor ve - re pa - vit nam ver - bum quod
Ce - no - bi - tas or - di - nan - do et pru - den - ter



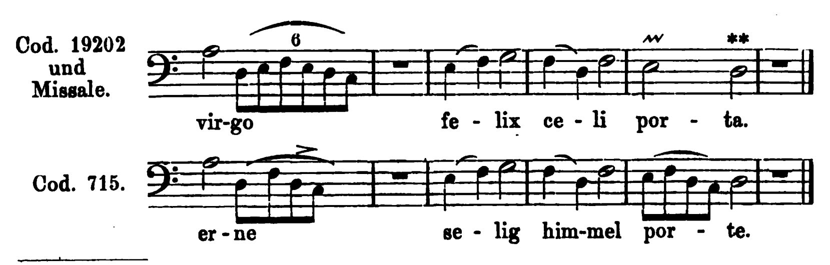
1) VI. Auro fecit effulgere etc. = V.



Zweites Kapitel: No. 5.

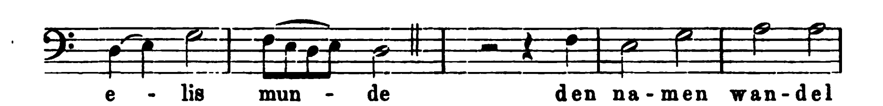






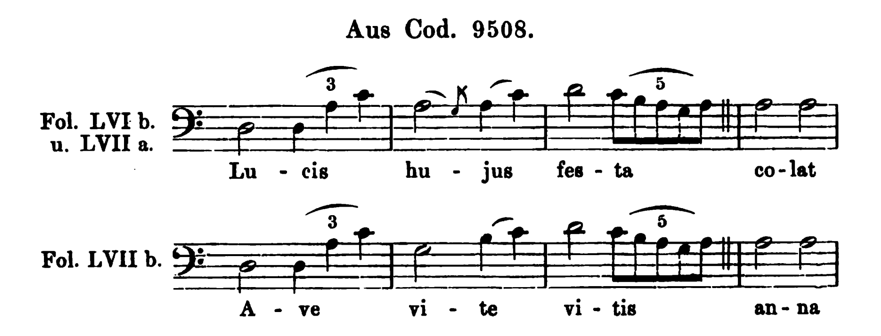
1) Die eckigen Klammern bei einzelnen Wortsilben deuten nur auf Varianten in der Vorzeichnung der ersten und zweiten Vershälfte.


Missale.
Z. 2. de-i ma - ter etc. Z. 4. fe-lix ce - li por - ta.
Variante in Cod. 715.
v. 2. En-phach das-selb A - ve Ga - bri-


e - lis mun - de den na-men wan-del


Am Schluss:
E - ve stift auf fri - des grun - de. A - - men.

Aus Cod. 9508.

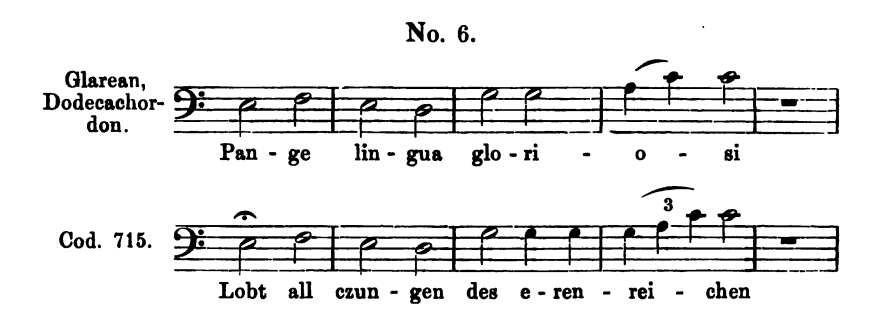

Fol. LVI b. u. LVII a.
Lu - cis hu - jus fes - ta co-lat
Fol. LVII b.
A - ve vi - te vi - tis an-na


Fol. LVI b. u. LVII a.
plebs ho - nes - ta de-um ce - lo dig - nis
Fol. LVII b.
chris - ti mi - tis an-na tu dig-na - re


Cod. 9508.
con - fre- quen - tans dig - nis (signis?)
nos te col - lau - da - re.


*
**
***
(ho) nes - ta
mi - tis (dig-) nis
(digna-) re

No. 6.

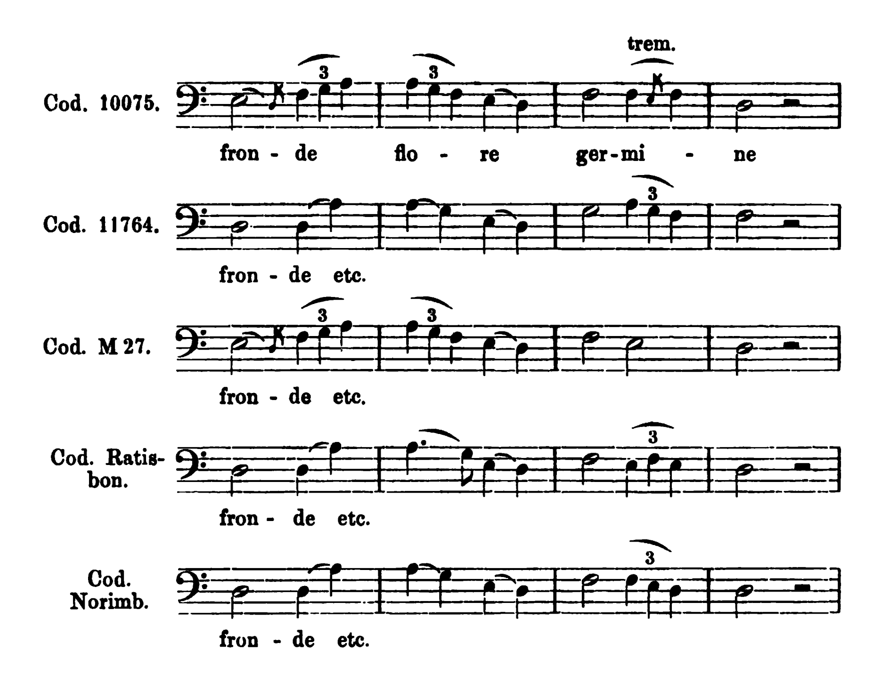

Glarean, Dodecachordon.
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si
Cod. 715.
3
Lobt all czun - gen des e - ren - rei - chen

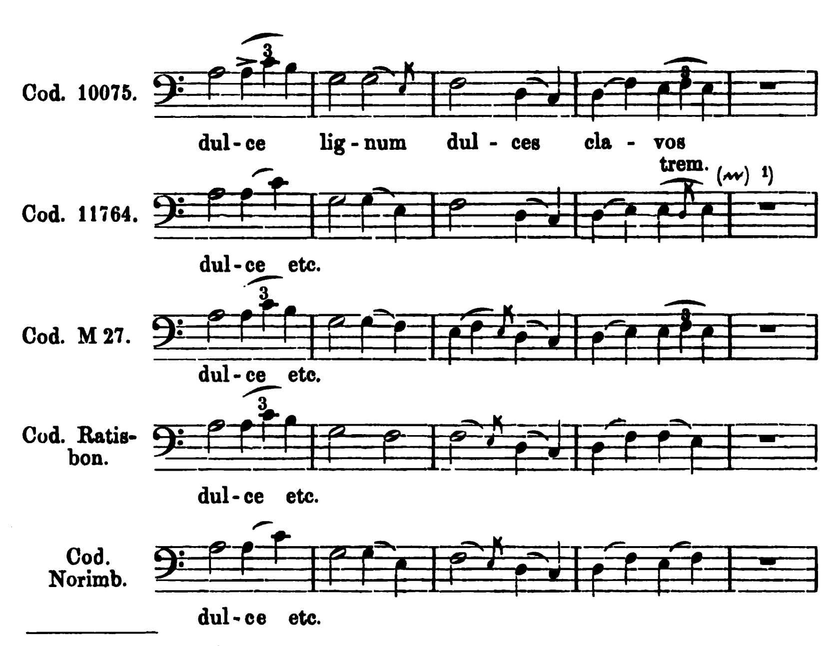

Dodecachordon.
cor - po - ris mys - te - ri - um
Cod. 715.
Go - tes leich - nams wir - di - kait


Dodecachordon.
san - gui - nis - que pre - ti - o - si quem in
Cod. 715.
und sein pluet 'gar kost - par - lei - chen das czu


Dodecachordon.
mun-di pre - ti - um fructus ven-tris ge-ne-
Cod. 715.
trank ist uns be - rait frucht des lei - bes a - de-
Dodecachordon.
ro - si rex ef - fu - dit gen - ti - um.
Cod. 715.
lei-chen schankt der künig der werl - de prait.
Cod. 715.
v. 2. Uns ge - ge - ben uns ge - po - ren von der
magt wan-del - blos.
etc.
A - - - - men.
No. 7.
trem.
Cod. 10075.
Crux fi - de - lis in - ter om - nes
Cod. 11764.
Crux fi - de - lis etc.
Cod. M27.
Crux fi - de - lis etc.
Cod. Ratisbon.
Crux fi - de - lis etc.
Cod. Norimb. (II) fol. 139.
Crux fi - de - lis etc.


Cod. 10075.
ar - bor u - na no - bi - lis
Cod. 11764.
ar - bor etc.
Cod. M 27.
ar - bor etc.
Cod. Ratisbon.
ar - bor etc.
Cod. Norimb.
ar - bor etc.
Cod. 10075.
trem.
nul - la sil - va ta - len pro - fert
Cod. 11764.
nul - la etc.
Cod. M 27.
nul - la etc.
Cod. Ratisbon.
nul - la etc.
Cod. Norimb.
nul-la etc.

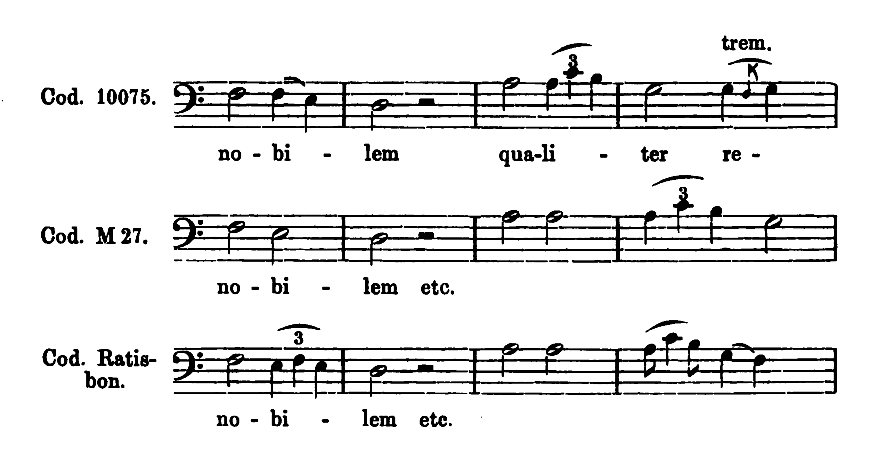


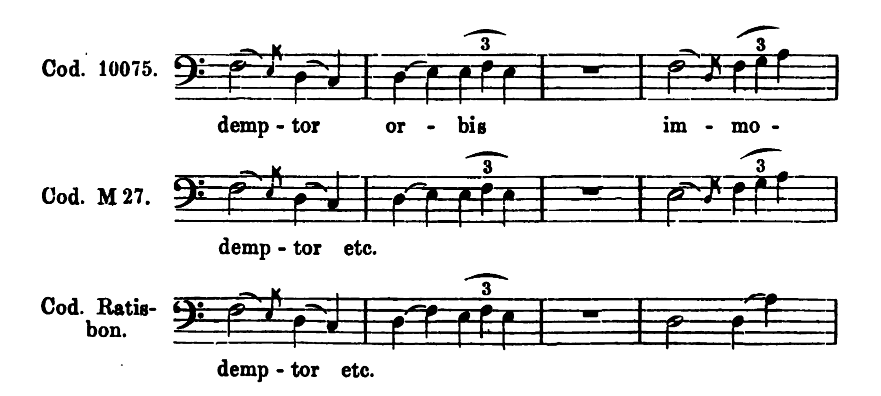


1) Tristropha, s. Taf. V, Z. 2 und S. 155 des erklärenden Textes.


trem.
Cod. 10075.
dul - ce pon - dus sus - ti - net.
Cod. 11764.
dul - ce etc.
Cod. M 27.
dul - ce etc.
Cod. Ratis-bon.
dul - ce etc.
Cod. Nerimb.
dul - ce etc.
trem.
Cod. 10075.
Pan-ge lin - gua glo - ri - o - si pre - li-
Cod. M 27.
Pan-ge etc.
Cod. Ratis-bon.
Pan-ge etc.
Cod. 10075.
um cer - ta - mi - nis et su - per cru-
Cod. M 27.
um etc.
Cod. Ratis-bon.
um etc.


trem.
trem.
Cod. 10075.
cis tro - phe - um dic tri - um - phum
Cod. M 27.
cis etc.
Cod. Ratis-bon.
cis etc.


trem.
Cod. 10075.
no - bi - lem qua-li - ter re -
Cod. M 27.
no - bi - lem etc.
Cod. Ratis-bon.
no - bi - lem etc.


Cod. 10075.
demp - tor or - bis im - mo -
Cod. M 27.
demp - tor etc.
Cod. Ratis-bon.
demp - tor etc.


trem.
Cod. 10075.
la - tus vi-ce - rit.
Cod. M 27.
la - tus etc.
Cod. Ratis-bon.
la - tus etc.
Cod. M 27.
III. 3 ff. Quan-do po-mi no-xi - a - lis
mor - su in mor - tem cor-ru - it ip - se
lig-num tunc no - ta - vit damp-na lig - ni ut
sol - ve - ret.
Cod. Ratis-bon.
Quan-do po-mi no - xi - a - lis etc.
Cod. 715.
Bl. 112. (b) ff. HEyligs kreutz ein paum gar ai - ne
e - del fuer all paum ge - mai - ne ain sö - lei-chen
paum bringt uns kain wald in laub plued frucht wol-ge-

stalt. süess holtz süess na - gel halt er fast

suess purd Jhe - sus ist sein last.

Menschen czung ticht lob dem strei - te lob sein

fecht - ten in der czei - te wie an das kreutz

der her - re krist mit ed - lem sig ge-

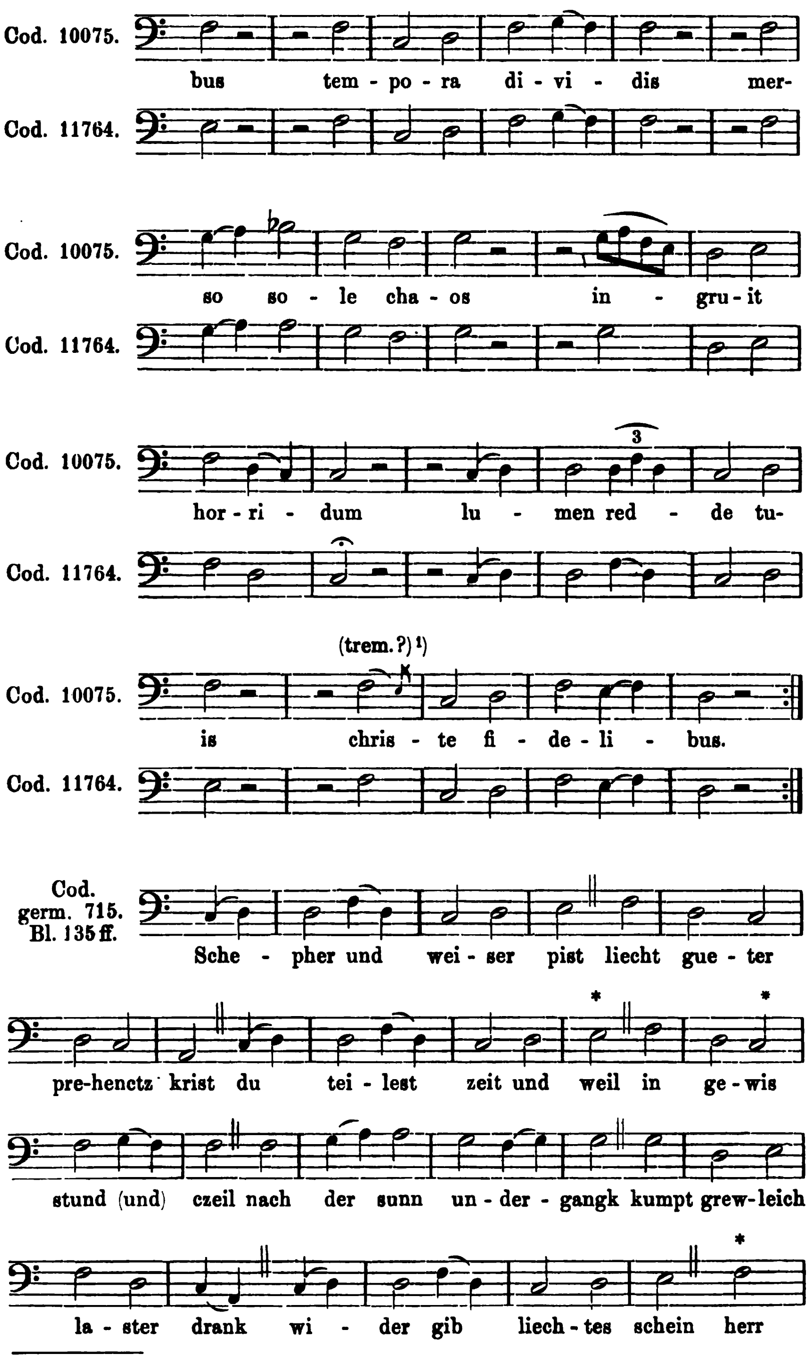
o - phert ist der werl - de lö - ser sag im lob

wie er dem frid sey ge - le - gen ob süess holtz süess[1) etc.]

No. 8.



1) * deutet hier auf im Original; vielleicht ist bei dem Diphtong das Zeichen für den liquescierenden Nachschlagton bewusst angewendet, also genauer zu übersetzen mit:

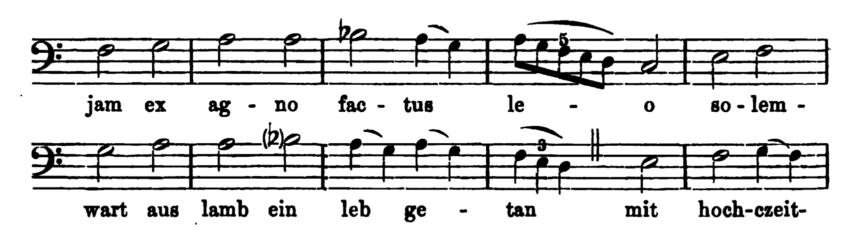


1) Pressus minor im Original? vgl. Taf. V, Z. 5 und Seite 158 des erklärenden Textes.



No. 9.











1) Siehe Anmerkung auf S. 43 der Notenbeilagen.

II.



1) Die ♭-Vorzeichnung steht schräg links über dem *g* von »re« (dimebat).
2) ♭ steht beim *C*-Schlüssel, vor »Dic« und »sag« am Zeilenanfang.
3) Am Zeilenschluss vor dem Custos: ♭ und ferner nochmals am nächsten Zeilenanfang vor »jhesum«.



1) Siehe Anm. 3) der vorigen Seite. Das ♭ ist vor »sublimari« zwar nicht gesetzt, gilt aber für die ganze Notenzeile des Orginals.
2) ♭ steht wieder beim *C*-Schlüssel.









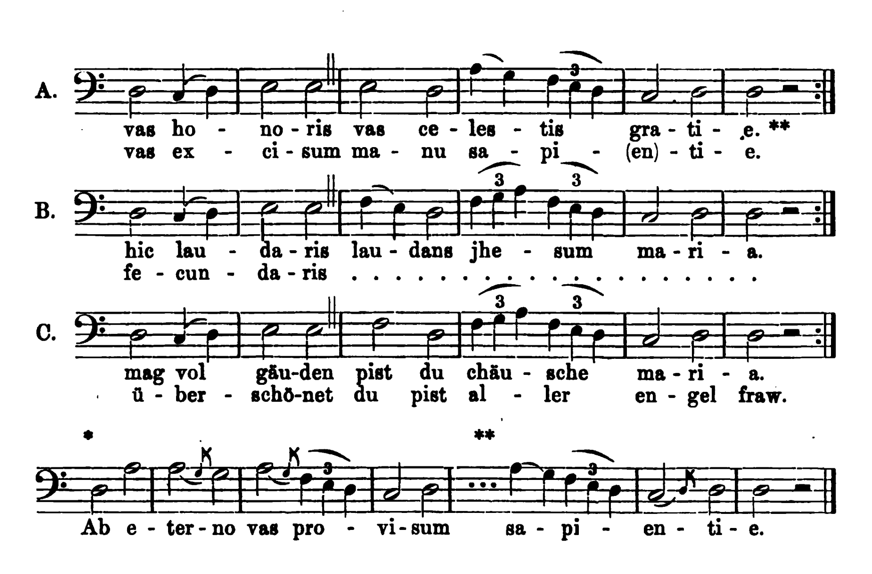


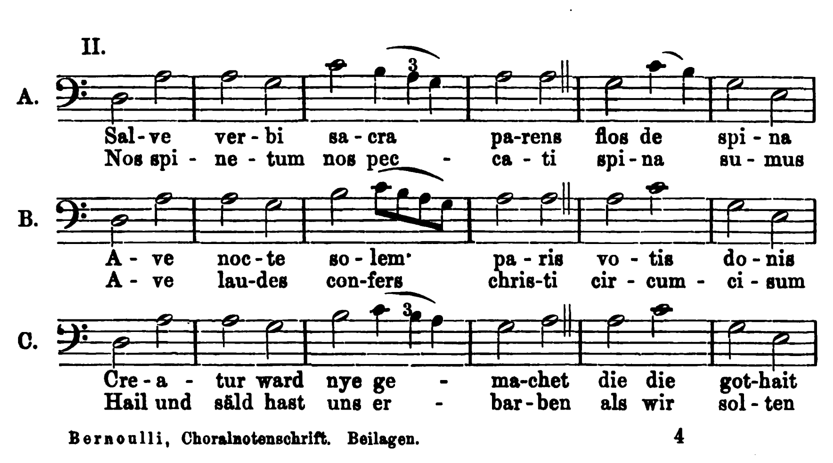
1) Das zu den folgenden Ligaturen gehörige ♭ steht vor dem *c* und *a*.
2) Im Original steht ♭ am Anfang der Zeile beim *C*-Schlüssel d. h. über dem *f* von »dy« siehe Seite 159 des erklärenden Textes.
3) Handschriftlich!



No. 10.

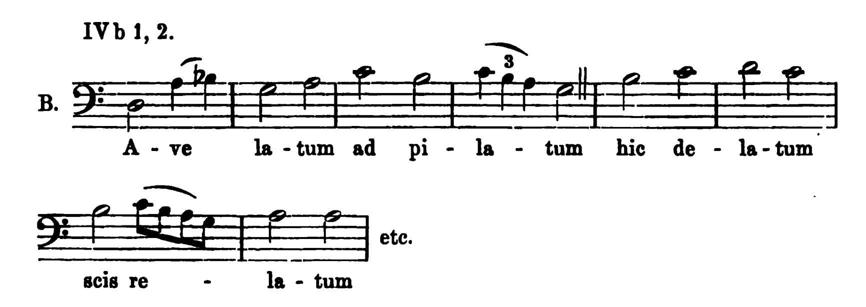

I.
A.
Sal - ve ma - ter sal - va - to - ris vas e - lec-tum
Ab e - (ter) - no vas pro - vi - sum* vas in - sig-ne
B.
A - ve vir - go stel - la ma - ris sep-tem ho - ris
A - ve nas - cens con - se - cra - ris sac - ro ver - bo
C.
Rei - cher schacz der höch - sten frey-den den chain czung nit
In dem höch-sten thron ge - krö - net dein schön all schön


A.
vas ho - no - ris vas ce - les - tis gra - ti - e. **
vas ex - ci - sum ma - nu sa - pi - (en) - ti - e.
B.
hic lau - da - ris lau - dans jhe - sum ma - ri - a.
fe - cun - da - ris . . . .
C.
mag vol gäu-den pist du chäu - sche ma - ri - a.
ü - ber - schö-net du pist al - ler en - gel fraw.
*
**
Ab e - ter - no vas pro - vi - sum sa - pi - en - ti - e.


II.
A.
Sal - ve ver - bi sa - cra pa-rens flos de spi - na
Nos spi - ne - tum nos pec - ca - ti spi - na su - mus
B.
A - ve noc - te so - lem· pa - ris vo - tis do - nis
A - ve lau-des con-fers chris-ti cir - cum - ci - sum
C.
Cre - a - tur ward nye ge - ma-chet die die got-hait
Hail und säld hast uns er - bar - ben als wir sol - ten


A.
spi - na ca - rens flos (spi - ne) - ti glo - ri - a.
cru - en - ta - ti sed tu (spi) - nae nes - ci - a.*
B.
ve - ne - ra - ris lac - tans Jhe - sum ma - ri - a.
ob - tu - lis - ti fu - gans . . . .
C.
hat - umb - va - het als dein junchk-fräu - li - cher leib.
sein ge - star-ben von dem al - ler - ers - ten weib.
*
sed tu spi - nae nes - ci - a.
III.
A.
Por-ta clau-sa fons or - to - rum cel - la cus-tos
B.
A - ve pro-lem in - ve - nis - ti post bap-tis-mum
A - ve mi - ra cog- no - vis - ti ce - na fac-ta
C.
En - ge - li - scher grues dich grües-set göt-leich süezz dich
Rai-ner frucht ward nye ge - po - ren . . . .
A.
un-gen - to - rum cel - la pig - men - ta - ri - a.
B.
sup-ple - vis - ti vi - num jhe - su ma - ri - a.
cap-tum scis - ti ce-sum jhe - sum . . . .
C.
ü - ber süez - zet dein süess wais kain pit - tri- kait.
. . . . pist du min - ne - chlei - che maid.


III b 1, 2.
A.
Ci - na - mo-mum ca - la - mum Mi-ram thus et
etc.
bal - sa - mum
III b 2.
C.
etc.
go - tes mue-ter aus-er - ko - ren
IV.
A.
Sal-ve de-cus vir-gi - num me-di - a-trix
Mir-tus tem-pe - ran-ti - e ro - sa pa - ti-
(?)
B.
A - ve na-tum ter ne - ga - tum fles pro - la-tum
C.
Vor und nach und in der purd noch man noch mail dein
Se - lig pist du hye und tord fraw schleus auf der
A.
ho - mi - num sa-lu-tis pu - er-pe - ra.
en - ti - e nar-dus (o -) do - ri-fe - ra.*
(?)
B.
ex - pro - ba - tum ma-ne jhe-sum ma-ri - a.
spre-tum . . . .
C.
leib nie spürd chäusch in chäusch das chäusch ge - par.
säl - den hort hie der chris-ten - lei-chen schar.
*
nar-dus o - do - ri-fe - ra.



V.

A.
Tu con - val - lis hu - mi - lis ter - ra non a - ra - bi-
Flos cam - pi con - val - li•- um sin - gu - la - re li - li-

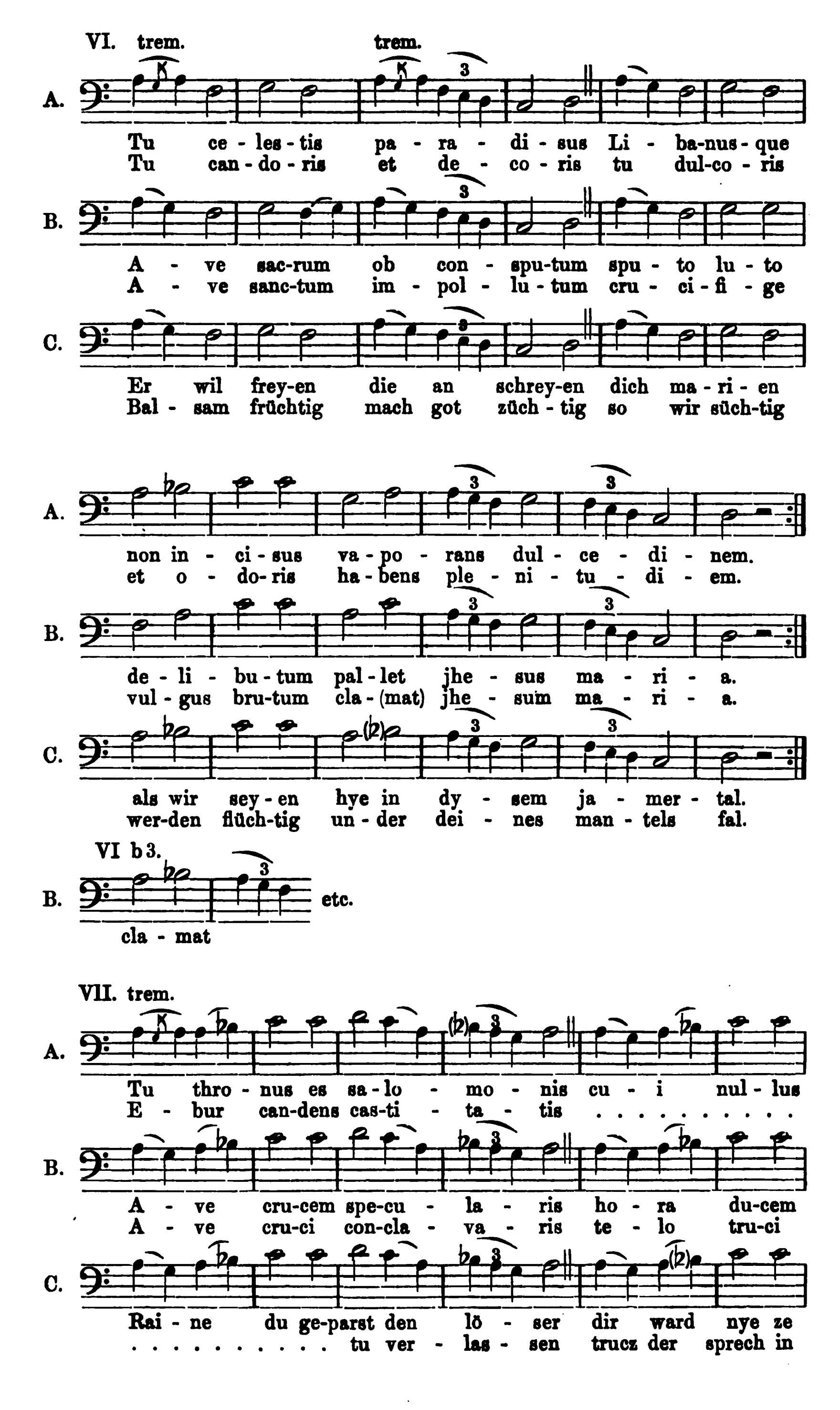
B.
A - ve gra-tum re - pro-ba-tum ac - cu - sa - tum fla - gel-
A - ve ser-tum fert a - cu-tum ho - ra ter- ti - a con-

C.
Pfle- ge - rin der tau - gen-heit die got hat mensch-leich be-
Lib-leich er sich an dich smög da er dei-nen brüst - lein

A.
lis quae fruc - tum par - tu - ri - it.
um chris-tus ex te pro - di - it.

B.
la - tum plan-gis jhe - sum ma - ri - a.
su - tum spi - nis jhe - sus ma - ri - a.

C.
chlait al - ler tu - gen - ten ur - sprung.
sög der da spei-set al - le ding.


VI. trem. trem.
A.
Tu ce - les - tis pa - ra - di - sus Li - ba-nus - que
Tu can - do - ris et de - co - ris tu dul-co - ris
B.
A - ve sac-rum ob con - spu-tum spu - to lu - to
A - ve sanc-tum im - pol - lu - tum cru - ci - fi - ge
C.
Er wil frey-en die an schrey-en dich ma - ri - en
Bal - sam früchtig mach got zuch - tig so wir süch-tig
A.
non in - ci - sus va - po - rans dul - ce - di - nem.
et o - do- ris ha - bens ple - ni - tu - di - em.
B.
de - li - bu - tum pal - let jhe - sus ma - ri - a.
vul - gus bru-tum cla - (mat) jhe - sum ma - ri - a.
C.
als wir sey - en hye in dy - sem ja - mer - tal.
wer-den flüch-tig un - der dei - nes man - tels fal.
VI b 3.
B.
etc.
cla - mat
VII. trem.
A.
Tu thro - nus es sa - lo - mo - nis cu - i nul - lus
E - bur can-dens cas-ti - ta - tis . . . .
B.
A - ve cru-cem spe-cu - la - ris ho - ra du-cem
A - ve cru-ci con-cla - va - ris te - lo tru-ci
C.
Rai - ne du ge-parst den lö - ser dir ward nye ze
. . . . tu ver - las - sen trucz der sprech in

A. par in thro - nis ar - te vel ma - te - ri - a.
. . . . mis - se - ri - a.

B. con tem - pla - ris sex - ta jhe-sum ma - ri - a.
con-fos - sa - ris cor - de jhe-su . . . .

C. pös chain pö - ser der dich an-ge - rüe-fet hat.
. . . . . mas - sen ist ze gros mein mi - se - tat.

VIIb 1. b2, 3.

A. E - bur etc. . . . . . Au - rum ful - vum cla - ri-

ta - tis prae - sig - nans etc.

VIIb 1. b 2.

C. Nye chain men-schen hast . . . . . . sö-li - chen etc.



A.

hu - jus pa - rem nec in ce - li cu - ri - a.
. . . . te - nens pri - vi - le - gi - a.

B.

sic or - ba - ris flen - te jhe - su ma - ri - a.
com - pas - su - ra pas - se jhe - su ma - ri - a.

C.

all - czeit war - tet ye mer sünd ye grös - ser trost.
prai - ten ar - men die the - o - phi - lum er - lost.

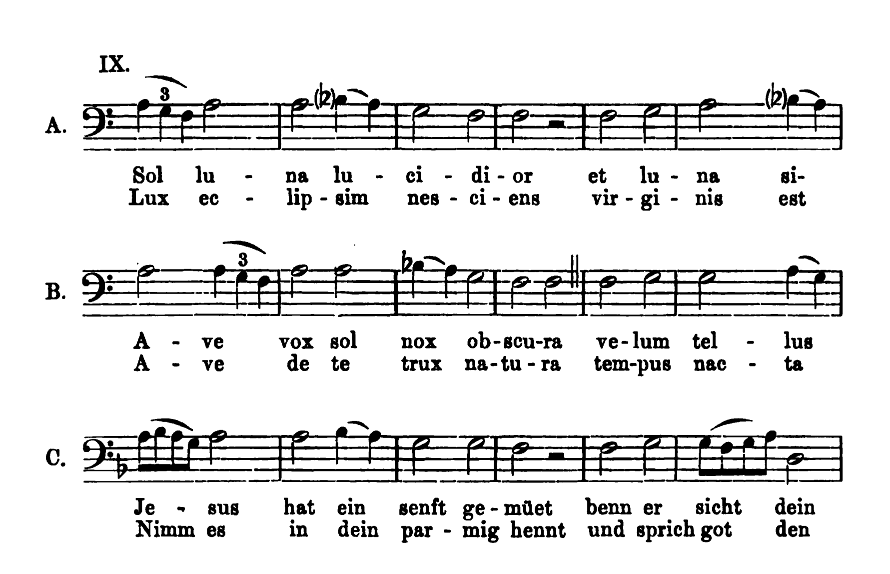
VIII b 1, 2.

A.

laus hu - ma - ni ge - ne - - ris vir - tu - tum pro

ce - te - ris. etc.

IX.



A.
de - ri - bus sic ma - ri - a di - gni-
cas - ti - tas ar - dor in - de - fi - ci-

B.
pe - tra du - ra tum - ba mors sunt sig - na
par - tus ju - ra jam ex - tor - quet cum u-

C.
brüst - lein an sei - new ge - schos prich ab mit
czo - ren ab . . . . par - mung pist an

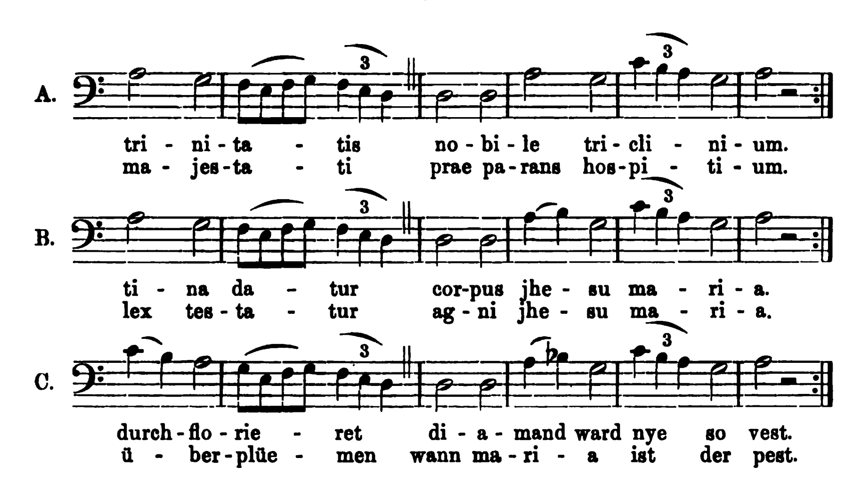
A.
or cre - a - tu - ris om - ni - bus.
ens im - mor-ta - lis ca - ri - tas.

B.
plu-ra ne - cis jhe - su ma - ri - a.
su - ra pe - nas jhe - su . . . .

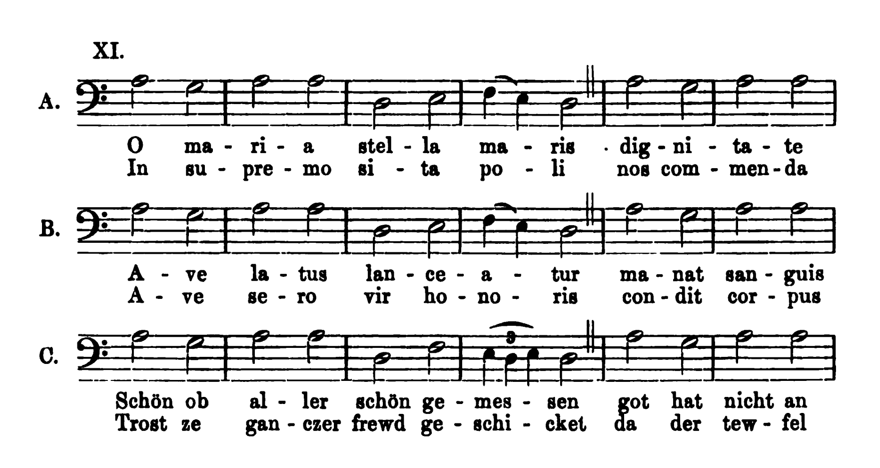
IX b 3.

C.
güet so er scheus - set weib und man. fraw der etc.
end die uns got ze mue - ter gab.

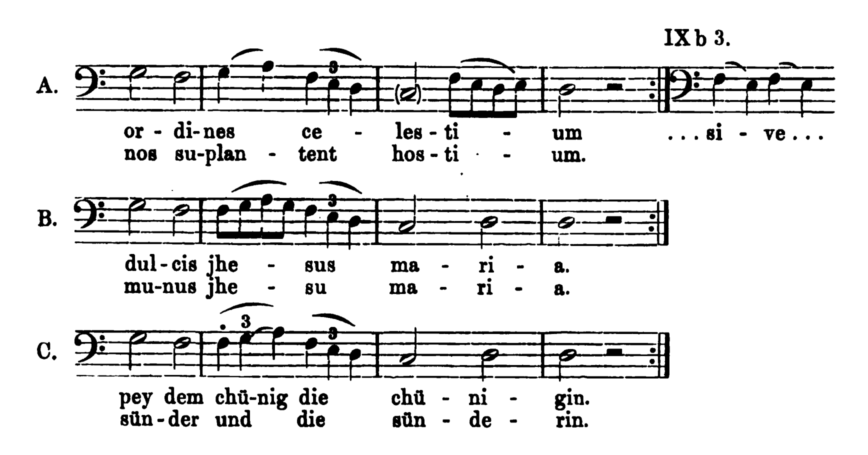


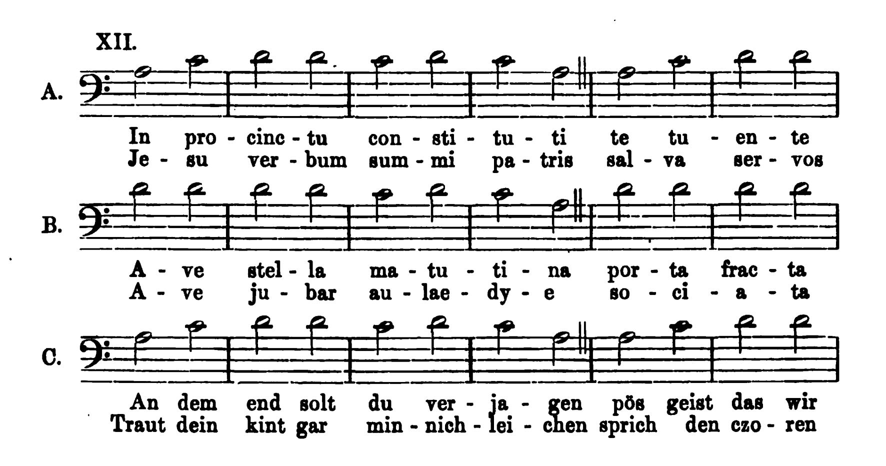

A.
tri - ni - ta - tis no - bi - le tri - cli - ni - um.
ma - jes - ta - ti prae pa - rans hos - pi - ti - um.
B.
ti - na da - tur cor - pus jhe - su ma - ri - a.
lex tes - ta - tur ag - ni jhe - su ma - ri - a.
C.
durch - flo - rie - ret di - a - mand ward nye so vest.
ü - ber - plüe - men wann ma - ri - a ist der pest.

XI.


A.
O ma - ri - a stel - la ma - ris dig - ni - ta - te
In su - pre - mo si - ta po - li nos com - men - da
B.
A - ve la - tus lan - ce - a - tur ma - nat san - guis
A - ve se - ro vir ho - no - ris con - dit cor - pus
C.
Schön ob al - ler schön ge - mes - sen got hat nicht an
Trost ze gan - czer frewd ge - schi - cket da der tew - fel

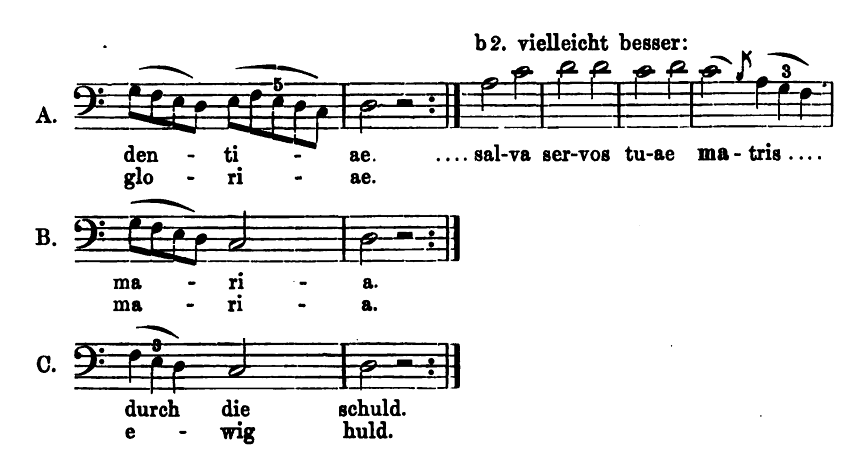

A.
sin - gu - la - ris su - per om - nes or - di - na - ris
tu - ae pro - li ne ter - ro - res (si - ve) do - li
B.
et cu - ra - tur mun - di mor - bus quo gra - va - tur
re - demp - to - ris mag - da - le - na fert a - mo - ris
C.
dir ver - ges - sen sei du zue im pist ge - ses - sen
ab - ge - schri - cket so dein par - mig aug an - pli - cket


IX b 3.
A.
or - di-nes ce - les - ti - um ... si - ve ...
nos su-plan - tent hos - ti - - um.
B.
dul-cis jhe - sus ma - ri - a.
mu-nus jhe - su ma - ri - a.
C.
pey dem chü-nig die chü - ni - gin.
sün-der und die sün - de - rin.

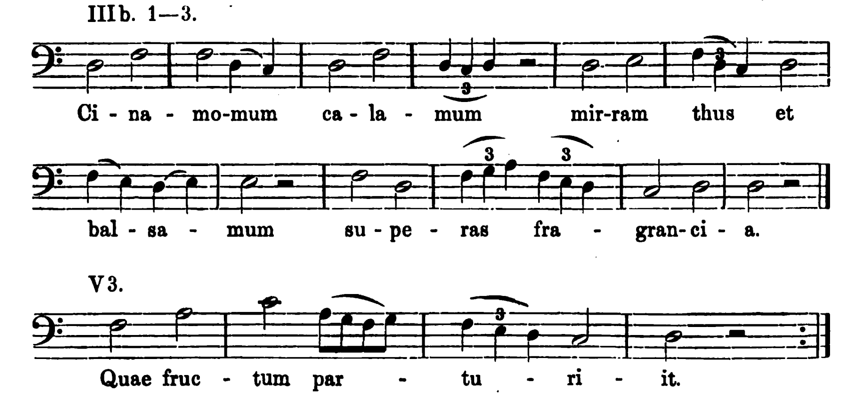

XII.
A.
In pro - cinc - tu con - sti - tu - ti te tu - en - te
Je - su ver - bum sum - mi pa - tris sal - va ser - vos
B.
A - ve stel - la ma - tu - ti - na por - ta frac - ta
A - ve ju - bar au - lae - dy - e so - ci - a - ta
C.
An dem end solt du ver - ja - gen pös geist das wir
Traut dein kint gar min - nich - lei - chen sprich den czo - ren


trem.
A.
si - mus tu - ti per - vi - ca - cis et ver - su - ti
tu - ae ma - tris sol - ve re - os sal - va gra - tis
B.
tar - ta - ri - na sur - git scandens lux di - vi - na
nunc mes-sy - e tri - nae ful-gens ihe - rar - chi - e
C.
nit ver - za - gen die all un - ser sünd dann sa - gen
lass ent - wei - chen wann ich will si im - mer rei - chen





Varianten in A1 (verglichen mit A):




VIII b 1, 2.
.... laus hu - ma - ni ge - ne - ris vir-tu--tum pre ce-te - ris etc.
IX 3.
... ar - dor in-de - fi - ci - ens etc.
Wackernagel beziffert hier unrichtig: X (3).
No. 11.
I.
St.
Gra - tu - la - re spon - sa chris - ti que per fi - dem
In quo pa - ter glo - ri - a - tur et vir - tu - tes
N.
St.
ge - nu - is - ti vi - rum tan - ti no - mi - nis.
o - pe - ra - tur gau - de ma - ter no - bi - lis.
N.
II.
St.
Plau-de ma-nu vo - ce cla - ma an - ti - sti - tis
Cre - vit e - nim an - te de - um qui be - a - tum
N.
Vi - ta cu - jus et doc - tri - na qua - si stel-la
Per te fla - grat haec lu - cer - na prae-bens i - ter
St.
per te fa - ma cres-cat et me - mo - ri - a.
fe - cit e - um in ce - les - ti glo - ri - a.
N.
ma - tu - ti - na lu - cet in per - pe - tu - um.
ad su - per - na de - us ex - er - ci - tu - um.


III.
St.
Vi-ta cu-jus et doc - tri - na qua-si stel - la
Per te fla-grat hec lu - cer - na pre-bens i - ter
N.
Non in va-se nec sub lec - to con-sti-tu - ta
Cla-ri - ta-te ru - ti - la - bat ve-ri-ta - te
St.
ma-tu - ti - na lu-cet in per-pe-tu-um.
ad su - per - na de-us ex - er-ci-tu-um.
N.
sed in tec - to pro-cul spar - sit ra - di - os.
ful-mi - na - bat (ter-rens ad - ver-sa-ri - os.)
* N.
.... terrens ad - ver - sa - ri - os.
IV.
St.
Non in va - se nec sub lec - to con - sti - tu - ta
Ca - ri - ta - te etc.
N.
Pas-to - ra - lis do - no cu - re dis - pen - sa - tor
Au - ro fe - cit ef - ful - ge - re va - sa tem-pli
St.
sed in tec-to pro - cul spar - sit ra - di - os.
(ful-) mi - na - bat etc.
N.
fit men-su - re tri - ti - ci be - ne - vo - lis.
que fu - e - re gen - ti - lis per - fi - di - e.
* St.
ve - ri - ta - te ful- mi - na - bat


V.
St.
Au - ro fe - cit ef - ful - ge - re va - sa tem - pli
Dum con - ver-tit ab (er-) ro - re po - me - ra - nos
que fu - e - re va - sa con - tu - me - li - e.
ex squa - lo - re gen - ti - lis per - fi - di - e.
* St.
.... er - ro - re ....
VI.
St.
Ec - ce yo-seph for - tu - na - tus vir ac - cres-cens
Hic a - per-te de - cla - ra - tur qua vir - tu - te
V.
N.
Dum con-ver-tit ab er - ro - re po - me - ra - nos
Sa - cri ver - bi ru - di - men - tis pol-let po - me-
St.
et pro - ba-tus in con - spec - tu prin - ci - pis.
di - ri - ga-tur vi - a vi - ri sim - pli - cis.
N.
et squa - lo - re gen - ti - lis per - fi - di - e.
ra - ne gentis . . . .
* b3.
N.
.... doc-tor et a - pos - to - lus.
VII.
St.
Ot-to pru - dens ac fi - de - lis dis - pen - sa - tor
U - bi fru - ens ce - li - ba - tu nos ab - sol-vas
VI.
N.
Ot-to etc.

St.

qui in ce - lis cer-to gau-dens ti - tu - lo.
a re - a - tu mor-tis et pe - ri - cu - lo.

N.

VIII.

St.

Pre-be pi - as pa - ter au - res qua-les - cum - que
Fun-de pre - ces a - put chris - tum ut in - stau - ret

su - me lau - des doc-tor ce - - li - ber-ri - me.
cho - rum is - tum pa - ci sa - - lu-ber-ri - me.

VII.

N.

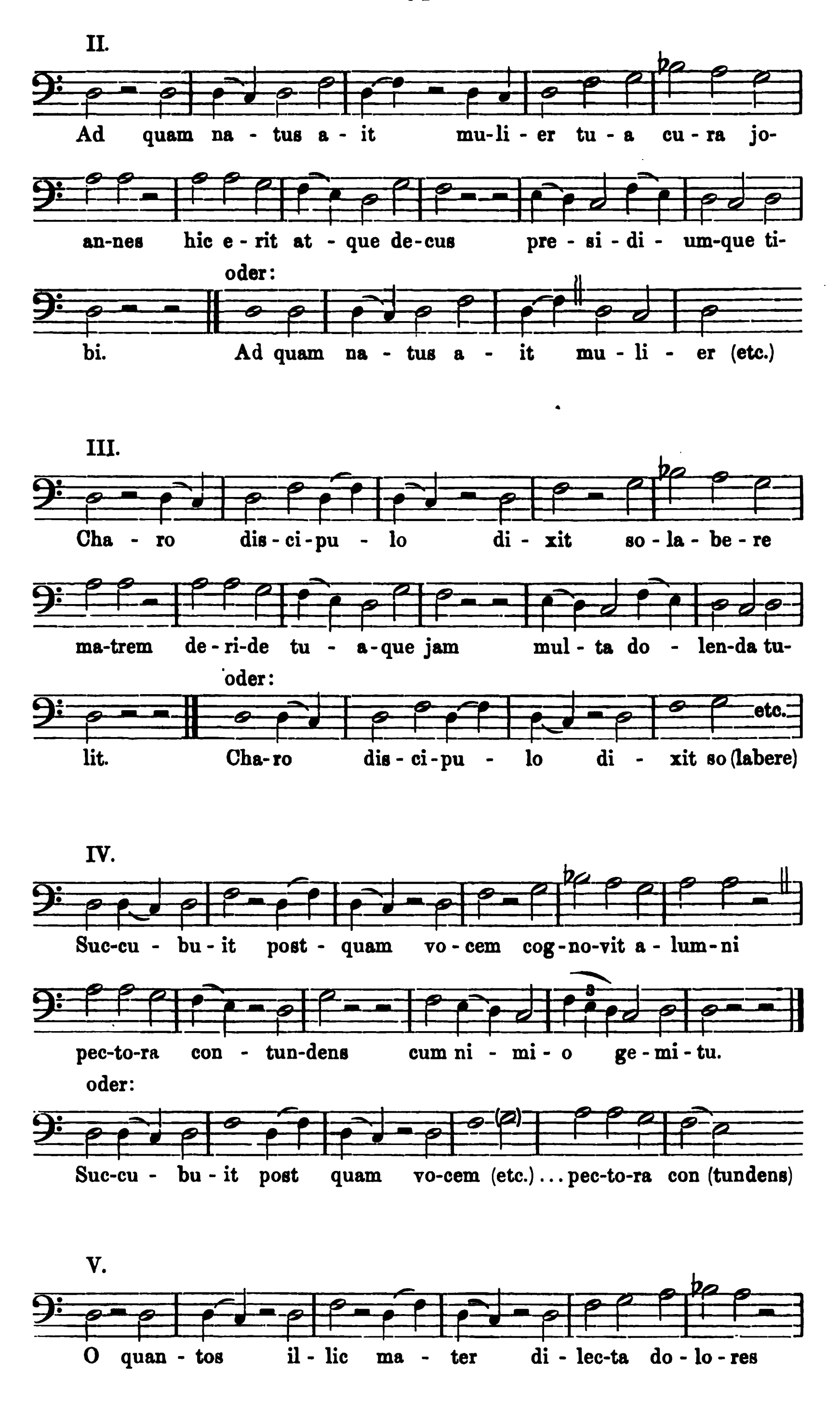
Tan-dem mor-te dis-so - lu-tus mo - le car - nis est ex-
Chris-te fons di - lec-ti - o - nis qui pro-bas - sti cor ot-

u - tus sic in reg-num con-sti - tu - tus sic co - ro-nam
to - nis rep-le tu - is tu - os do - nis re - ple - a - mur

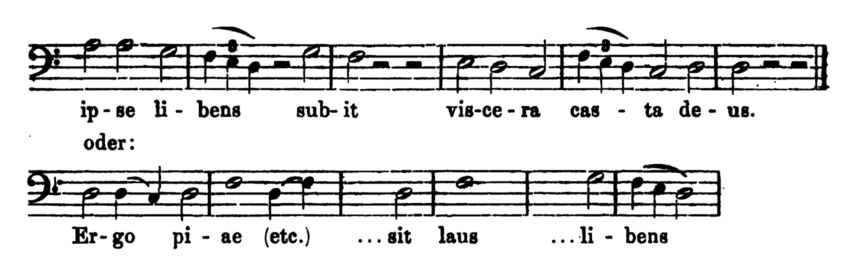
as - se - cu - tus glo - ri - e fe - li - ci - ter.
ut in bo - nis do - mus tu - e ju - gi - ter.

Drittes Kapitel: No. 1.




II.
Ad quam na - tus a - it mu-li - er tu - a cu - ra jo-
an-nes hic e - rit at - que de-cus pre - si - di - um-que ti-
oder:
bi. Ad quam na - tus a - it mu - li - er (etc.)
III.
Cha - ro dis - ci - pu - lo di - xit so - la - be - re
ma-trem de - ri-de tu - a-que jam mul - ta do - len-da tu-
oder:
etc.
lit. Cha-ro dis - ci - pu - lo di - xit so (labere)
IV.
Suc-cu - bu - it post - quam vo - cem cog - no-vit a - lum - ni
pec-to-ra con - tun-dens cum ni - mi - o ge - mi - tu.
oder:
Suc-cu - bu - it post quam vo-cem (etc.) ... pec-to-ra con (tundens)
V.
O quan - tos il - lic ma - ter di - lec-ta do - lo - res


pas-sa est hoc i - te - rum di - ce - re ne - mo pot - est.
oder:
O quan - tos il - lic ma - ter (etc).
VI.
Nec po - te - rit quis - quam dig - na e - nar - ra - re lo - que-la
quam ma - tri cha - rus fi - li - us ip - se fu - it.
oder:
Nec po - te - rit (etc.) .... quam ma - tri (etc.)
VII.
Il - li - us in - gen - tes di - ca - mus car - mi - ne lau-des
que po-pu - lis pan-dit pri - ma sa - lu - tis i - ter
oder:
Il - li - us in - gen - tes di-ca-mus (etc.) ... que po-pu - lis pan-
dit pri - ma sa - lu - tis i - ter.
VIII.
Er - go pi - ae ma - tri sit laus et glo - ri - a sem-per

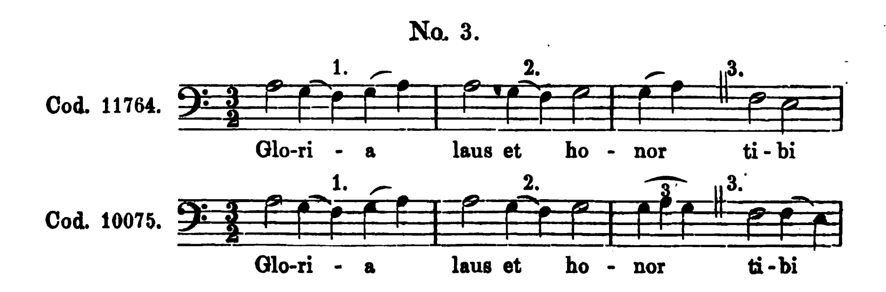

ip-se li-bens sub-it vis-ce-ra cas-ta de-us.
oder:
Er-go pi-ae (etc.) ... sit laus ... li-bens

No. 2.


Cod. 5023.
Sal-ve fes-ta di-es to-to ve-ne-
ra-bi-lis e-vo qua de-us in-fer-num
vi-cit et as-tra te-net.


Cod. 715.
Grüest seist hey-li-ger tag al-ler e-wi-kait
wir-dig lob-sag. Als got dy sey-nen aus hel-le
qual lost und halt der hym-mel-sal ... al-ler (ewikait).

No. 3.


Cod. 11764.
Glo-ri-a laus et ho-nor ti-bi
Cod. 10075.
Glo-ri-a laus et ho-nor ti-bi


Cod. 11764.
1. 2. 3. 1a. 3 1. 3
sit rex chris-te re - demp-toı cu - i pu - e-
Cod. 10075.
1. 2. 3. 1a. 1. 3
sit rex chris-te re - demp-tor cu - i pu - e-
Cod. 11764.
3 2. 3. 1. 2.
ri - le de - cus prom-sit o - san-na pi-
Cod. 10075.
2. 3 3. 1. 2.
ri - le de - cus prom-sit o - san-na pi-
Cod. 11764.
3. 1. 2. 3.
um. Is - ra - el es tu rex da - vi-
trem.
Cod. 10075.
3. 1. 2. 3.
um. Is - ra - hel es tu rex da - vi-
Cod. 11764.
1. 2. 3. 1.
dis et in - cli-ta pro - les no - mi - ne
Cod. 10075.
1. 2. 3. 1.
dis et in - cli-ta pro - les no - mi - ne
Cod. 11764.
2. 3. 1.
qui in do - mi - ni rex be - ne-
Cod. 10075.
2. 3. 1.
qui in do - mi - ni rex be - ne-



No. 4.

Cod. 23046. Ut que-ant la - xis re - so - na - re fi - bris

Cod. 715. Das hell auf-klym-men dei-ner dyen-ner stym-men

Cod. 23046. mi - ra ge - sto - rum fa - mu - li tu - o - rum

Cod. 715. ze kleng-ken sun - der dei-ne werch dei-ne wun-der *

Cod. 23046. sol - ve pol-lu-tis la-bi - is re - a - tum

Cod. 715. ver - mai - let leb-sen salb aus ge-na-den keb - sen

Cod. 23046. sanc-te Jo - an-nes

Cod. 715. san - de Jo - han-nes.

---

* Vielleicht zu übersetzen:

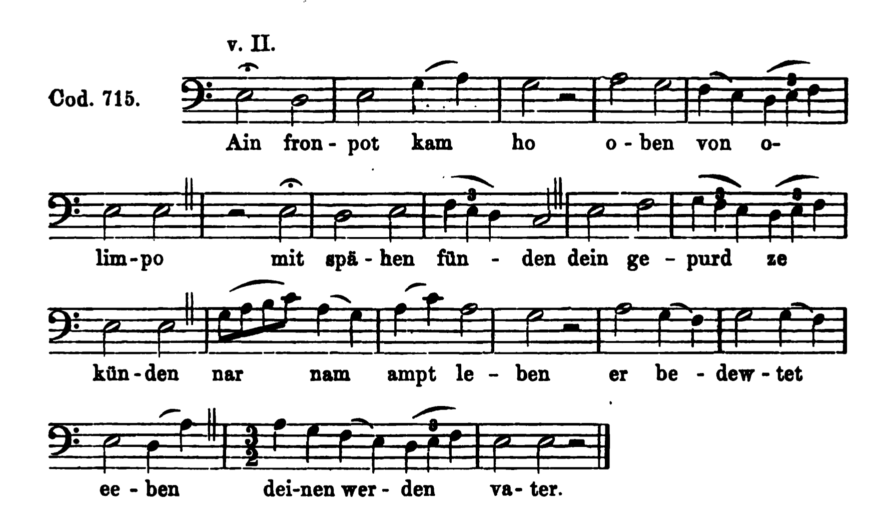
dei-ne werch dei-ne wun-der etc.

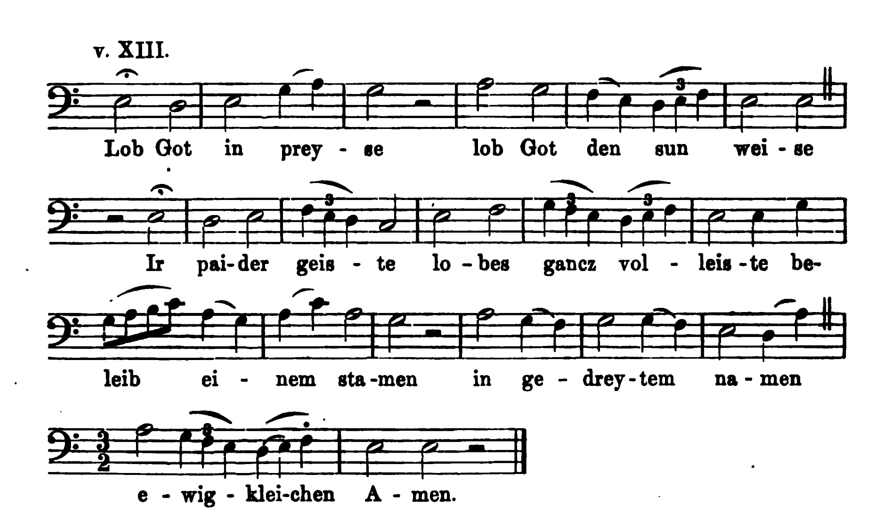
oder:

dei-ne werch dei-ne wun-der

In Cod. 715, besser betont vielleicht (?):







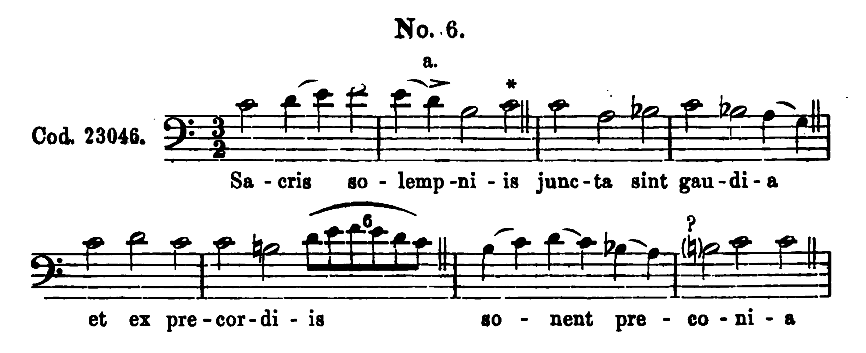

Cod. 19202.
Ut que - ant la - xis re-so - na-re fib-ris mi - ra
ges - to - rum fa - mu - li tu - o - rum sol - ve pol-lu-
tis la - bi - is re - a - tum sanc-te Jo - an - nes.

No. 5.


Cod. 19202.
Au-re - a lu-ce et de - co - re
ro - se - o lux lu - cis om - ne per - fu-
dis-ti se - cu - lum de - co - rans ce - los
in - cly - to mar - ty - ri - o hac sac - ra
di - e quae dat re - is ve - ni - am.

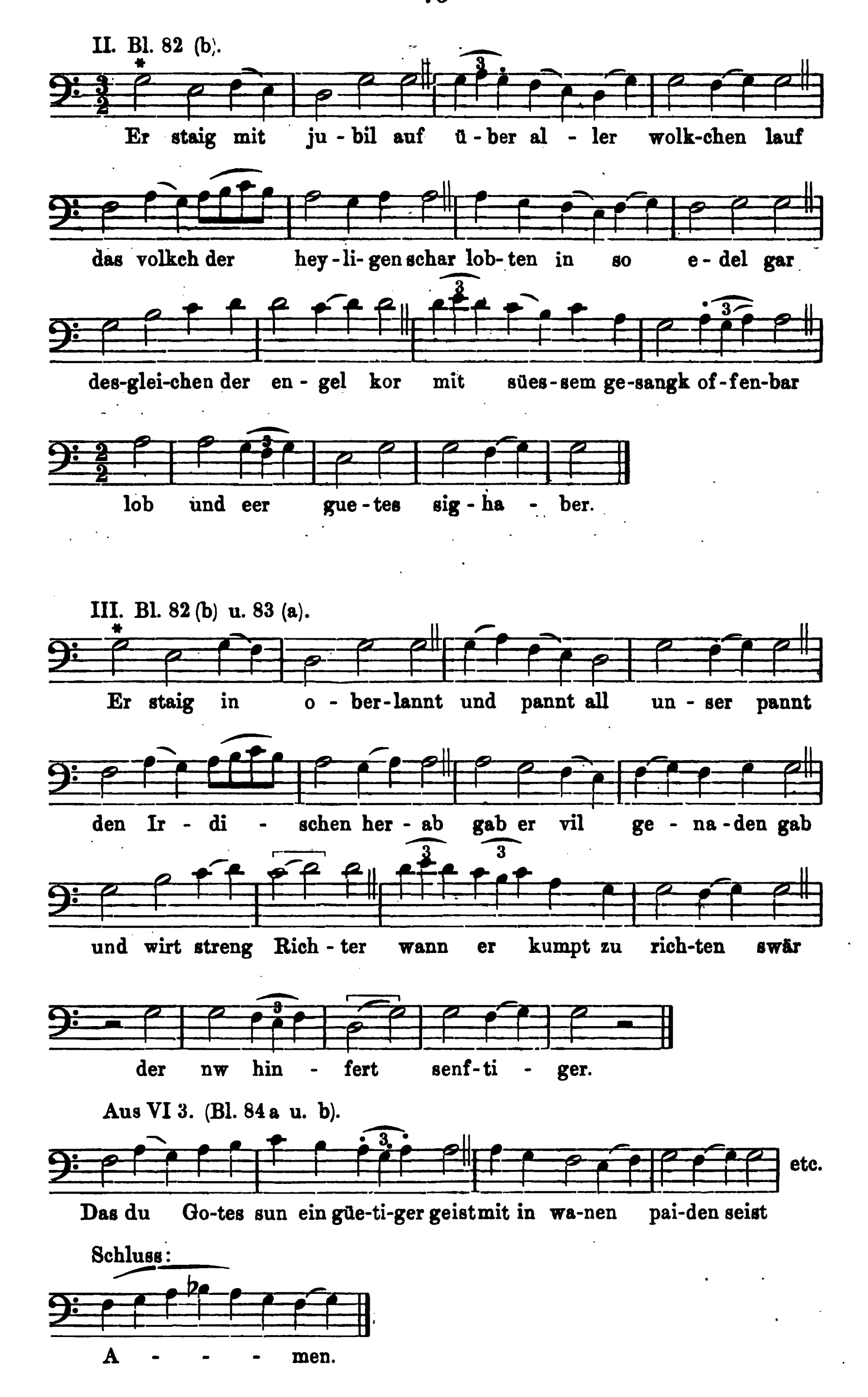
No. 6.

a.


Cod. 23046.
Sa - cris so - lemp-ni - is junc-ta sint gau-di - a
et ex pre - cor - di - is so - nent pre - co - ni - a


re - ce - dant ve - te - - ra no - va sint om - ni - a
cor - da vo - ces et o - pe - ra.
oder:
Sa - cris so - lemp - ni - is etc. ... so - lemp - ni - is
Schluss:
oder:
... A - - men, A - - men.
b.
Cod. 14084.
Bl. 204 (b). Fes-tum nunc ce-le-bre mag - na-que gau-di - a
Bl. 208 (a). Sanc-to - rum me-ri-tis in - cly-ta gau-di - a
Lipsiensis.
O - ra - mus do-mi-ne con - di-tor in-cli - te
St.
Di-es nunc ce-le-bris pre - su - lis ot - to - nis
Cod. 14084.
com-pel - lunt a - ni - mos car-mi-na pro - me-re
pan-ga - mus so-ci - i ges-ta-que for - ti - a
Lipsiensis.
de - vo - tos fa - mu-los res-pi-ce pro - te-ge
St.
in - ci - tat a - ni - mos pro-me-re mo - du-los

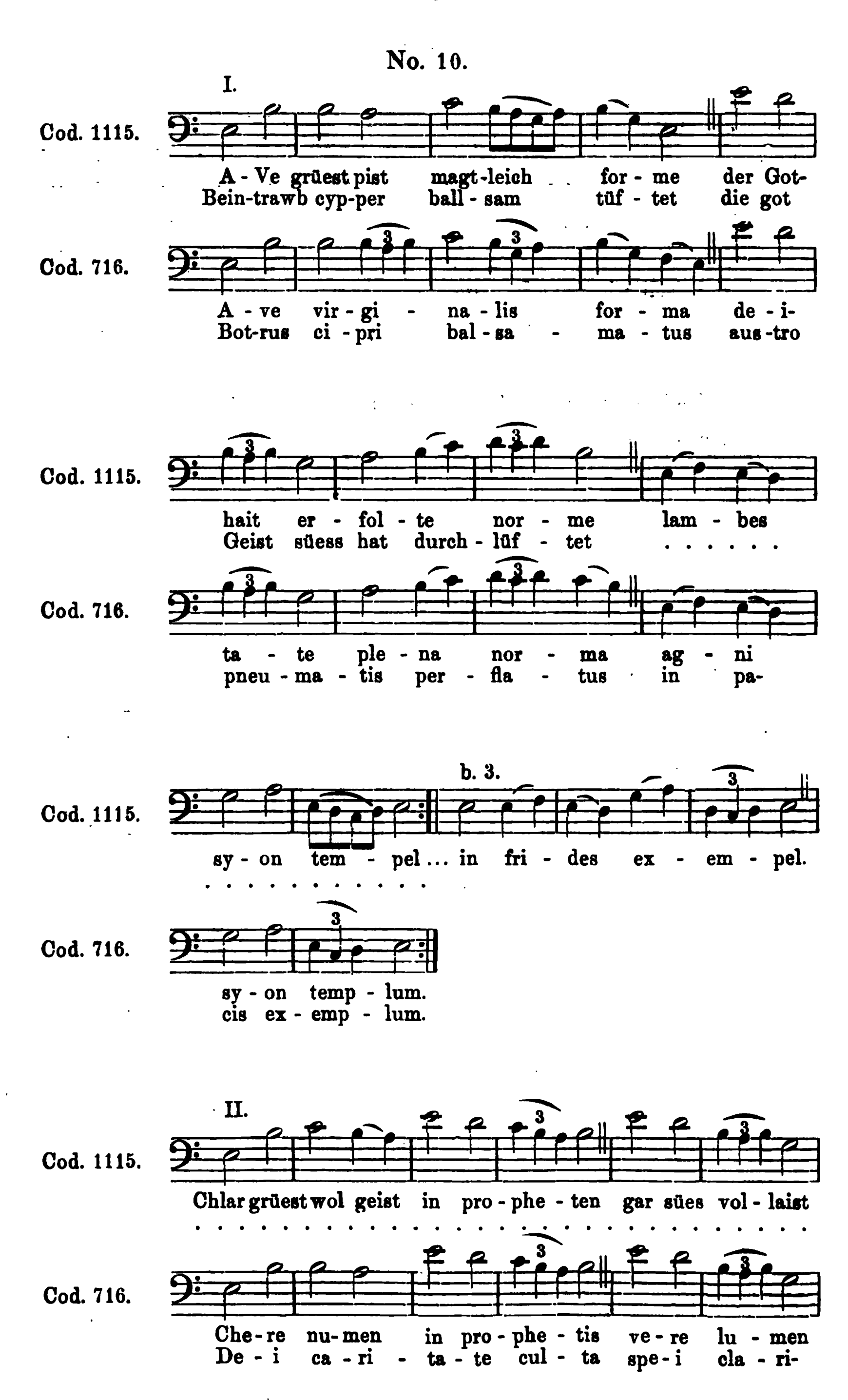

Cod. 14084.
cum chris - tus so - li - um scan - dit ad ar - du - um
nam glis - cit a - ni - mus pro - me - re can-ti - bus
Lipsiensis.
ne nos li - vor e - dax de - mo - nis ob - ru - a[x]t
St.
quo de - o a - ni - mam car - nis - que sar - ci - nam
Cod. 14084.
cae - lo - rum pi - us ar - bi - ter.
vic - to - rum ge - nus op - ti - mum.
Lipsiensis.
di - mer - gat vel ad in - fe - ros.
St.
ter - re de - dit fe - li - ci - ter.
Cod. 715, Bl. 82.
KUm hoch-fei - er - lei - che czeit da - ran uns gross frewd leit
un - ser ge - muet tuett win-gen Lobleich ge - sangk czu sin - gen
Als krist mit freu - den schal staig auf hym-mel ü - ber - al
un - ser schuld güe - ti - ger süe - ner.


II. Bl. 82 (b).
Er staig mit ju - bil auf ü - ber al - ler wolk-chen lauf
das volkch der hey - li - gen schar lob - ten in so e - del gar
des-glei-chen der en - gel kor mit sües - sem ge-sangk of - fen-bar
lob und eer gue - tes sig - ha - ber.
III. Bl. 82 (b) u. 83 (a).
Er staig in o - ber-lannt und pannt all un - ser pannt
den Ir - di - schen her - ab gab er vil ge - na - den gab
und wirt streng Rich - ter wann er kumpt zu rich-ten swär
der nw hin - fert senf - ti - ger.
Aus VI 3. (Bl. 84 a u. b).
Das du Go-tes sun ein güe-ti-ger geist mit in wa-nen pai-den seist
etc.
Schluss:
A - - - men.

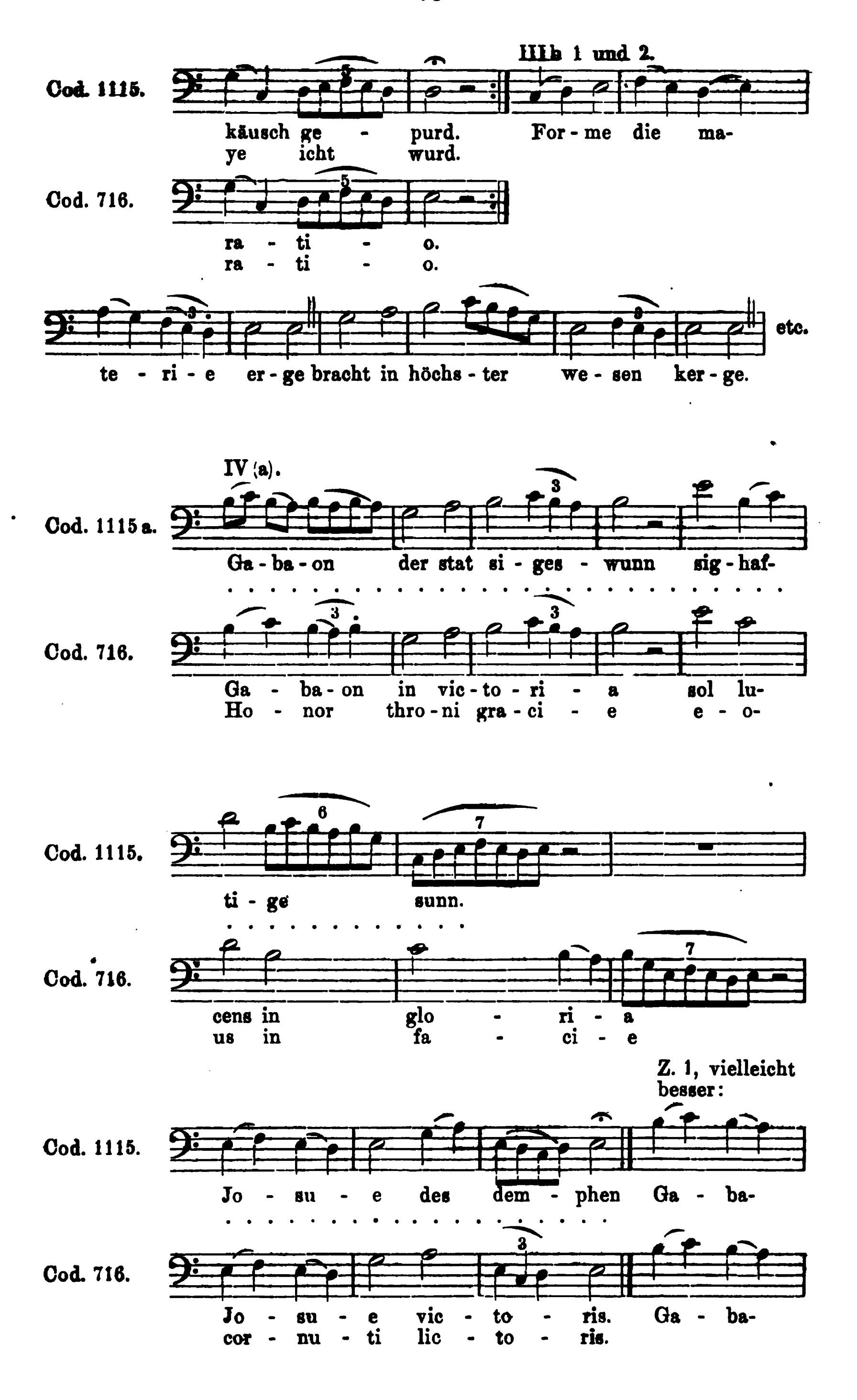
No. 7.

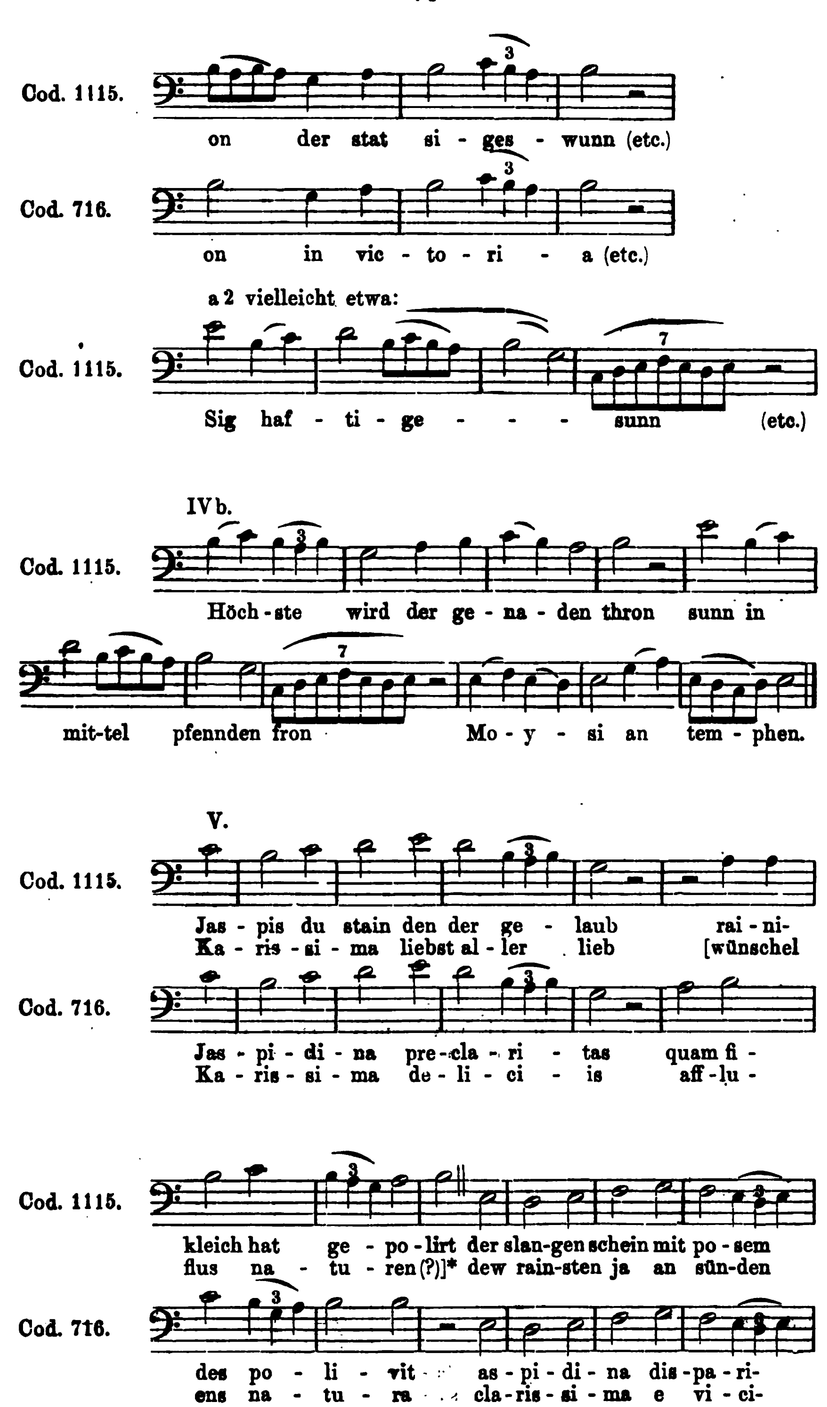

I.
Cod. 23046.
Al - mi pro - phe - tae pro - ge - ni-
es pi - a cla - rus pa - ren - te et no - bi - li-
or pa - tri quam ma-tris al - vus clau - de - re nes - ci - ens
or - tus e - ri - lis pro - di - dit in - di - cem.
II.
Cum vir - gi - na - lis re - gi - am glo - ri - am
sum - mi to - nan - tis no - mi - ne pig - ne - ris
ges - ta - ret au - la no - bi - lis in - ti - mo claus - trum pu-
do - ris fer - ti - lis in - te - gro.
Aus III 2 (a).
fo-vit - que va - tis
oder:
va - tis ....
Z. 4 (b).
no - mi - ne fi - li - i est.

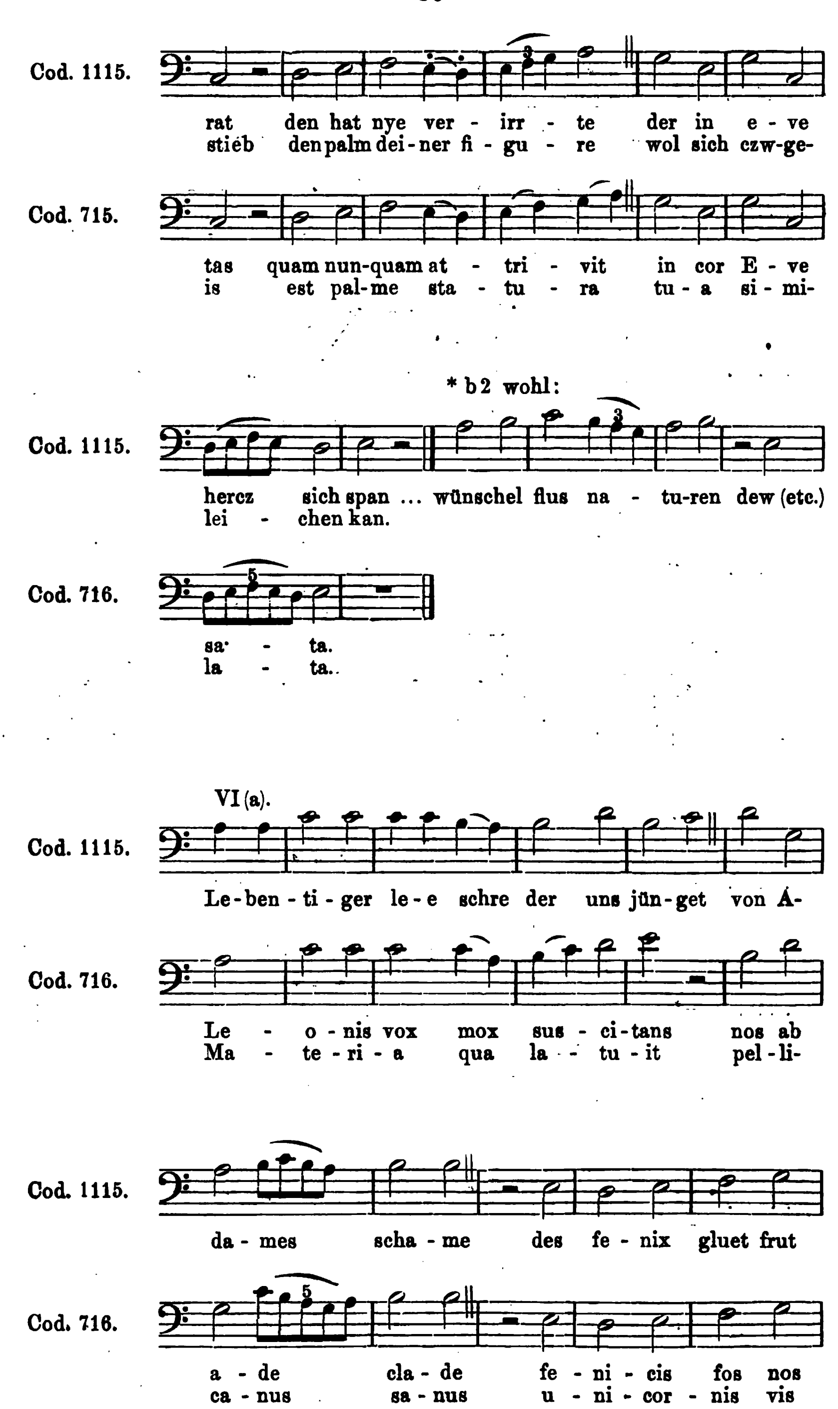

No. 8.
Cod. 716.
Christ ist er - stan - den Ju - das ist der-han - gen
des soll wir al - le fro sein crist soll un-ser trost sein
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu-
ja, Al - le - lu - ja.
No. 9.
I.
Cod. 1115.
A - ve le - ben-tigs ob - lat war-hait un-de le - ben
in dem al - lem op - her hat Got ein end ge - ge - ben.
Durch dich wart der may - es - tat lob in (und) preis ge - ge - ben
durch dich auch die kir - chen stat schon be - wart und e - ben.
II.
A - ve vas der senf - ti - kait schrein der sües - sen sin - ne
Da - rinn wunn und lus - tes waid hym - mels smak be - gin - ne
war - li-chait und ys - ti - keit hay-lan-des aus-sen und in - ne
sa-cra-ment, ge - na - den prait nar göt - lei - cher myn - ne.
etc.


No. 10.
I.
Cod. 1115.
A - Ve grüest pist magt-leich . . for - me der Got-
Bein-trawb cyp-per ball - sam tüf - tet die got
Cod. 716.
A - ve vir - gi - na - lis for - ma de - i-
Bot-rus ci - pri bal - sa - ma - tus aus-tro
Cod. 1115.
hait er - fol - te nor - me lam - bes
Geist süess hat durch - lüf - tet . . . . . .
Cod. 716.
ta - te ple - na nor - ma ag - ni
pneu - ma - tis per - fla - tus in pa-
b. 3.
Cod. 1115.
sy - on tem - pel ... in fri - des ex - em - pel.
Cod. 716.
sy - on temp - lum.
cis ex - emp - lum.
II.
Cod. 1115.
Chlar grüest wol geist in pro - phe - ten gar sües vol - laist
Cod. 716.
Che - re nu - men in pro - phe - tis ve - re lu - men
De - i ca - ri - ta - te cul - ta spe - i cla - ri-


Cod. 1115.
frid in ste - ten blüen-der tu - gent pal - me.
Cod. 716.
pax in me - tis reg - nans vir - tus al - ma.
ta - te ful - ta preg-nans mir-tus pal - ma.
IIb in Cod. 1115:
Der Göt - lei - chen schön ein czier gar- not - lei - chen
fra - we sein wir du grüen-der ju - gent gall - me.
III.
Cod. 1115.
En - ga - di be - sny - ten wein - reb gült in
Cod. 716.
En - ga - di - na vi - tis mi - tis pre - ci-
For - ma que se - ni - le y - le es - se
Cod. 1115.
mar-ga - ri - ten käu-scher käu - sche
got - leich wird ee
Cod. 716.
um in mar - ga - ri - tis cas - ta ge - ne-
du - xit ad sub - ti - le no - ys ve - ne-

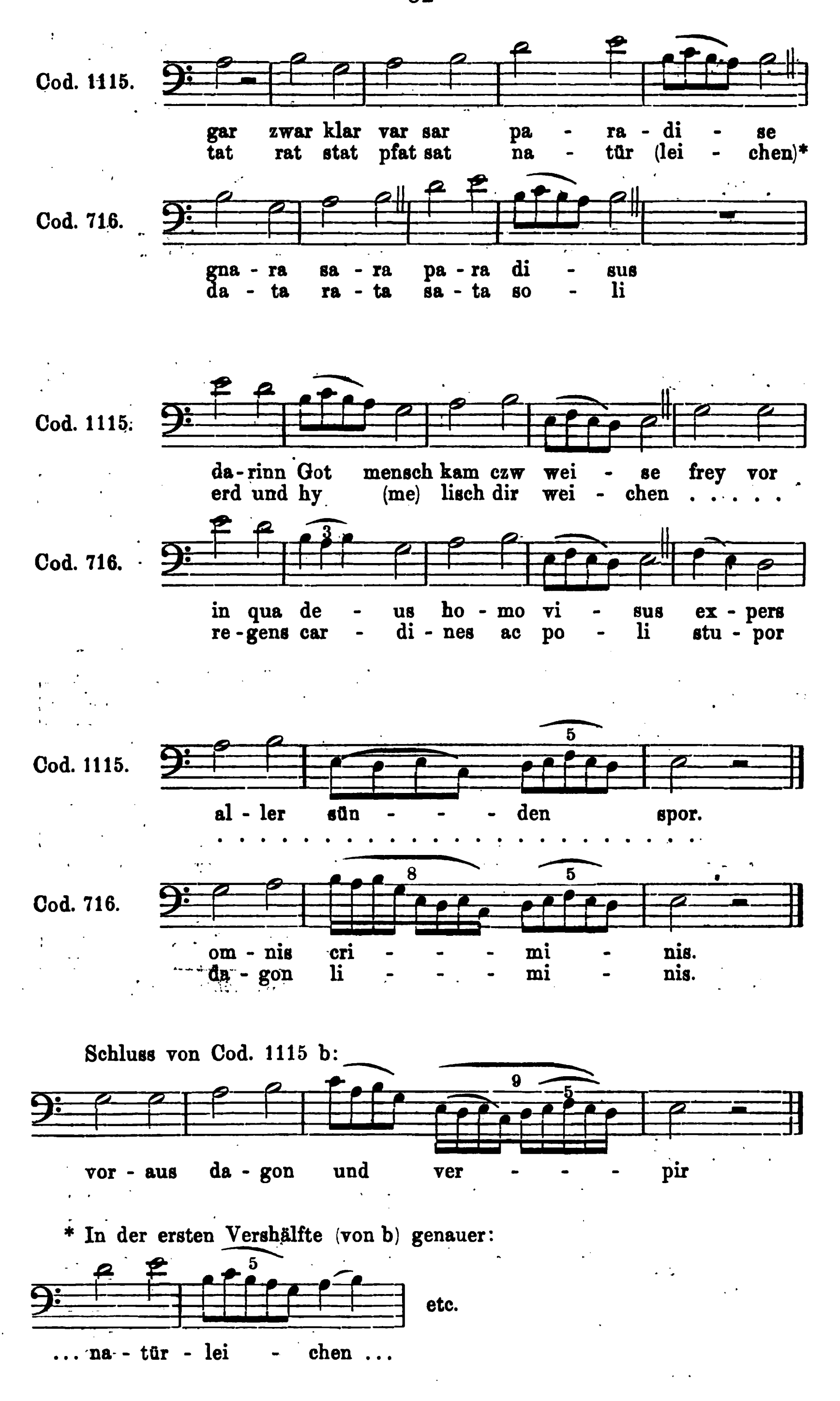

IIIb 1 und 2.
Cod. 1115.
käusch ge - purd. For - me die ma-
ye icht wurd.
Cod. 716.
ra - ti - o.
ra - ti - o.
te - ri - e er - ge bracht in höchs - ter we - sen ker - ge.
etc.
IV (a).
Cod. 1115 a.
Ga - ba - on der stat si - ges - wunn sig - haf-
Cod. 716.
Ga - ba - on in vic - to - ri - a sol lu-
Ho - nor thro - ni gra - ci - e e - o-
Cod. 1115.
ti - ge sunn.
Cod. 716.
cens in glo - ri - a
us in fa - ci - e
Z. 1, vielleicht besser:
Cod. 1115.
Jo - su - e des dem - phen Ga - ba-
Cod. 716.
Jo - su - e vic - to - ris. Ga - ba-
cor - nu - ti lic - to - ris.


Cod. 1115.
on der stat si - ges - wunn (etc.)
Cod. 716.
on in vic - to - ri - a (etc.)
a 2 vielleicht etwa:
Cod. 1115.
Sig haf - ti - ge - - - sunn (etc.)
IVb.
Cod. 1115.
Höch - ste wird der ge - na - den thron sunn in
mit-tel pfennden fron Mo - y - si an tem - phen.
V.
Cod. 1115.
Jas - pis du stain den der ge - laub rai - ni-
Ka - ris - si - ma liebst al - ler lieb [wünschel
Cod. 716.
Jas - pi - di - na pre - cla - ri - tas quam fi -
Ka - ris - si - ma de - li - ci - is aff - lu -
Cod. 1115.
kleich hat ge - po - lirt der slan-gen schein mit po - sem
flus na - tu - ren (?)]* dew rain-sten ja an sün-den
Cod. 716.
des po - li - vit as - pi - di - na dis - pa - ri-
ens na - tu - ra cla - ris - si - ma e vi - ci-


Cod. 1115.
rat den hat nye ver - irr - te der in e - ve
stieb den palm dei - ner fi - gu - re wol sich czw-ge-
Cod. 715.
tas quam nun-quam at - tri - vit in cor E - ve
is est pal-me sta - tu - ra tu - a si - mi-
* b 2 wohl:
Cod. 1115.
hercz sich span ... wünschel flus na - tu-ren dew (etc.)
lei - chen kan.
Cod. 716.
sa - ta.
la - ta.
VI (a).
Cod. 1115.
Le-ben - ti - ger le - e schre der uns jün-get von A-
Cod. 716.
Le - o - nis vox mox sus - ci-tans nos ab
Ma - te - ri - a qua la - tu - it pel - li-
Cod. 1115.
da - mes scha - me des fe - nix gluet frut
Cod. 716.
a - de cla - de fe - ni - cis fos nos
ca - nus sa - nus u - ni - cor - nis vis



Cod. 1115.
der uns jün-get vor töd-lei-chem krei-se
Cod. 716.
re-no-vans a le-ta-li ma-li
pa-tu-it mor-tis vir-go pir-go
Cod. 1115.
das von erst her auf uns dos.
Cod. 716.
pri-me-vo pro-he-mi-o.
tu-o cas-to gre-mi-o.
VI b.
Cod. 1115.
Maid-leich stain-want nam in dir pel-li-ca-nus
sa-me Ain-hür-nes sir in slüch-tes gier to-des
frai-se mai-de czart in dei-ner käu-sche schos.
VII.
Cod. 1115.
No-e-mi du pist die schön an pit-ter
Or-dens recht ee fir-me-nung der tri-ni-
Cod. 716.
No-e-mi si-ne ma-ra cla-ra ca-ra
(Or-to-do)-xa fir-ma-ta na-ta gra-ta


Cod. 1115.
gar zwar klar var sar pa - ra - di - se
tat rat stat pfat sat na - tür (lei - chen)*
Cod. 716.
gna - ra sa - ra pa - ra di - sus
da - ta ra - ta sa - ta so - li
Cod. 1115.
da - rinn Got mensch kam czw wei - se frey vor
erd und hy (me) lisch dir wei - chen . . . . . .
Cod. 716.
in qua de - us ho - mo vi - sus ex - pers
re - gens car - di - nes ac po - li stu - por
Cod. 1115.
al - ler sün - - - den spor.
Cod. 716.
om - nis cri - - - - mi - nis.
da - gon li - - - - mi - nis.
Schluss von Cod. 1115 b:
vor - aus da - gon und ver - - - pir
* In der ersten Vershälfte (von b) genauer:
etc.
... na - tür - lei - chen ...


VIII.
Cod. 1115.
Port ver - klaw - set die durch - slai - che
Quis wer hen - get an erd las - te
Cod. 716.
Por - ta clau - sa quam trans - i - vit
Quis ap - pen - dit ter - re mo - lem
Cod. 1115.
von bos - ra der schö - ne rain dich
got drein vin - gern ai - ner icht wer
Cod. 716.
de bos - ra for - mo - sus cu - jus
di - gi - tis tris de - i quis com-
Cod. 1115.
paw - set sein umb - rai - che das ain
ven - get va - ters glas - te o sprich
Cod. 716.
pau - sa te san - ci - vit ut flos
pren - dit pa - tris pro - lem dic o
Cod. 1115.
blüen - de fra - we du wart vol - ler
mue - ter rai - ne hof - nun-ge fra - we
Cod. 716.
fruc - tu - o - sus es - ses fra-grans
ma - ter spe - i sanc - te e - go


Cod. 1115.
se - li - kait.
fra - we mait.
Cod. 716.
o - mi - na.
do - mi - na.
IX.
Cod. 1115.
Rot - tent mo - y - si stant cis - tel un - ver-
Schein des va - ter und fi - gu - re sche-pher
Cod. 716.
Ru - bus mo - y - si fis - cel - la in - com-
Splen-dor pa - tris et fi - gu - ra fac - tor
Cod. 1115.
prannt in der werll - de mis-tel fluet dew swam an
wart (dein cre-a - tu - re) * ed - le magt magt-
Cod. 716.
bus - tus in pro - cel - la mun - di nans im-
fac - tus cre - a - tu - ra tu - a vir - go
* 2 genauer:
Cod. 1115.
sun-den rur. sche-pher wart dein cre-a - tu - re
lei - cher kur.
Cod. 716.
mo - bi - lis
no - bi - lis

X.

Cod. 1115.

Tu recht-ter lieb mit recht-ter mitt bist ain
Vraw magt ma - ri - a des her - ren sab - ba-

Cod. 716.

Tu ca - ri - ta - te me - di - a thro - nus
Vir - go ma - ri - ta do - mi - ni sab - ba-

Cod. 1115.

thron be - strä-te du hast der werll-de trog ver-
oth er - kes-men du wein-reb an al - les ver-

Cod. 716.

es con - stra-tus tu cos-mi tol-lens te - di-
oth e - lec - ta tu u - ni - ca spes ho - mi-

Cod. 1115.

quitt no - e czai-chen stä-te frid-lich re-gen-po-
ren men-schen hof sues we-sen . . . .

Cod. 716.

a No - e de - mon - stra-tus pa-ce ti - pus
ni men-tum-que de - lec-ta Ja-cob stro - pha

in b 5.

Cod. 1115.

gen be - kannt. Ja-cobs list den kunt be - nannt.
. . . .

Cod. 716.




XI.
Cod. 1115.
Chris-ti Jhe - su mue - ter grües - sig wenn des
Yes - se fraw gert kum kum schie - re für uns
Cod. 716.
6
Chris-ti Je - su ma - ter a - ve mor - tis
Yes - se vir - go ve - ni ve - ni duc in
Cod. 1115.
(?) (?)
to - des not un - mües - sig mit uns werd so
czwe-tel (?) uns czu dy - re do da sin - gent
Cod. 716.
6
an - xi - o - ma gra - ve dum ad - ve-ne-rit
Be - thel duc - tu le - ni u - bi psal - lunt
Cod. 1115.
5 5
tue swär pües-sig sa-wer we mach mue-ter sües - sig
sechst und vie - re . . . .
Cod. 716.
3 5
da su - a - ve ves-per re - os ad con-cla - ve
quater se - ni se - nes no - va lau-de ple - ni
Cod. 1115.
in der hym - mel ye - rar - chi - e.
. . . .
Cod. 716.
3 5
co - lo - cans ye - rar - chi - cum.
eu - pho - nos se - ra - phi - cum.


in b (Schluss) etwa:
alt herrn e - ya do czye - re uns in ko - ren
so - phe - y - e.
(Vgl. aber den Text bei W. II 453: »alltherren eya do czyre || uns in koren symphonie«.)
XII.
Cod. 1115.
Zart - te göl-dinn got va-ter sle - ge schaff mit
Cod. 716.
Ze - lo - tem de - um pa - trem o - ra
Cod. 1115.
got sun durch ver - me - ge got ir pai - der
Cod. 716.
na - to ju - be si - ne mo - ra am - bo-rum fla-
Cod. 1115.
geist er - we - ge das wir an des schef-fes pfle - ge
Cod. 716.
men im - plo - ra ut u - ni - ti sint in pro - ra
Cod. 1115.
durch des will-den me-res tro - ne da leucht Ja - cob
Cod. 716.
dum trans-i - mus rub-rum ma - re il - lic Ja - cob

Cod. 1115. ste-ren fro - ne das wir hym-me - li-schen sto - ne

Cod. 716. stel - la cla - re ut pos-si-mus trans-fre-ta - re

Cod. 1115. vor ge - richt in dei - nem na - men

Cod. 716. te - cum le - ti post ex - a - men

Cod. 1115. das ge-schech das ge-schech, A - -

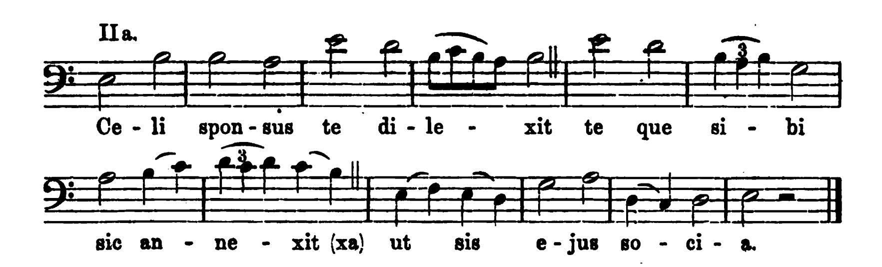
Cod. 716. fi - at fi - at, A - men,

Cod. 1115. - - - - men.

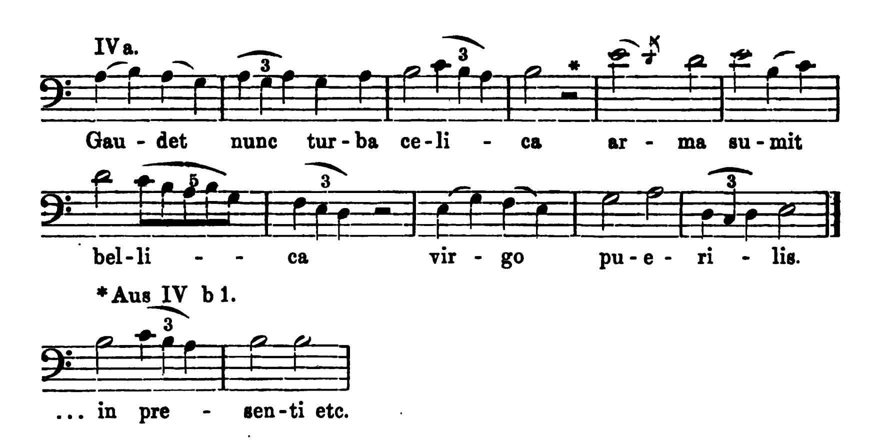
Cod. 716. A - - - men.

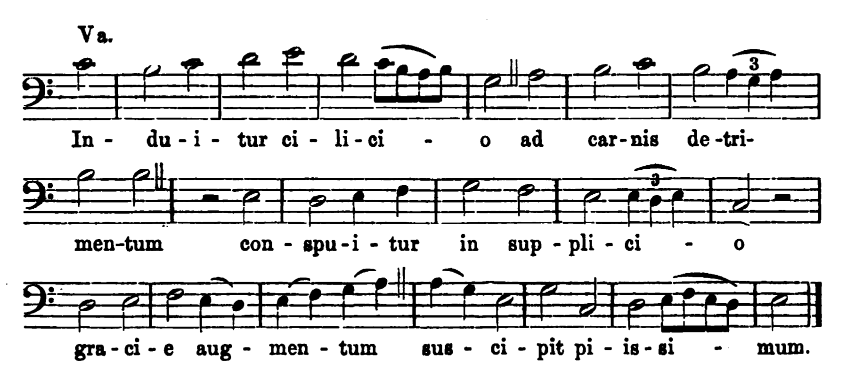
Aus Cod. 9508: Ave virgo martir christi.




IIa.
Ce - li spon - sus te di - le - xit te que si - bi
sic an - ne - xit (xa) ut sis e - jus so - ci - a.


IIIa.
Eu - ge mun - dum su - pe - ras - ti pa - tris i - ram
non cu - ras - ti que-ren-tis te in ne - mo - re.


IVa.
Gau - det nunc tur - ba ce - li - ca ar - ma su - mit
bel - li - - ca vir - go pu - e - ri - lis.
*Aus IV b 1.
... in pre - sen - ti etc.


Va.
In - du - i - tur ci - li - ci - o ad car - nis de - tri -
men - tum con - spu - i - tur in sup - pli - ci - o
gra - ci - e aug - men - tum sus - ci - pit pi - is - si - mum.


Vb, 2 und 3.
ro - sa si - ne spi - na cas-tis - si - ma nec mo-bi - lis
etc:
VIa.
Lu - ce di - vi - na in car - ce - re gra - ta con - so-
la - ta in - sa - nos pha - nos par - ce - re no-lens
ca-re gna - re mi - tis in fla - gi-ti - o.
VIIa.
Nu - da - ta si - ve tec - ta pec - ta lec - ta vec - ta ad
u - ri - el qui hic for - ti - or a - ri - -
el in luc - tu cer - ta - mi - nis.
VIIb.
Om - ni - bus gra - ci - o - sa glo - sa ro - sa pro - sa o - sa
et for - mo - sa su - per mul - tas vir-tu - o - sa
do - no de - i fla - mi - ne.


VIII a.
Pas - tor mu-ta - tur tunc in sa-xum o - ves fi-
-unt lo - cus - tae haec fecit deus clamans pax sum
Mel. wie Zeile 1.
qui jus-te et ho-nes - te pu-nit pro ex-
ces - si - bus.
VIII b.
Qua - ci - a - ta mul-ta pas-sa fir - mam te-
ne - bat men - tem con - for - ta - ta de pa-cis
mas-sa que do-cet de - i gen - tem i - re
pi - is gres - si - bus.
IX a.
Re-gi re - gum co-pu - la - ta post-quam vir - go
va-pu - la-ta cum pa - tris ju - va - mi - ne.

Xa.

Tu vir-go de-bes do-mi-num no-bis ad-u-

na-re at-que eu-ka-ris-ti-am in fi-ne

pro-cu - ra-re con-tra ro-bur ha-mo - nis.

XIa.

Chris-tum re-gem cer-nis le - tum qui ab-ster-get

om-nem fle - tum que non cu-ras ma-lum

me-tum nos per-du-cas ad e-jus ce-tum qui est

su - per sy-de - ra.

XIb. 1.

... in-ve-nis- (ti).

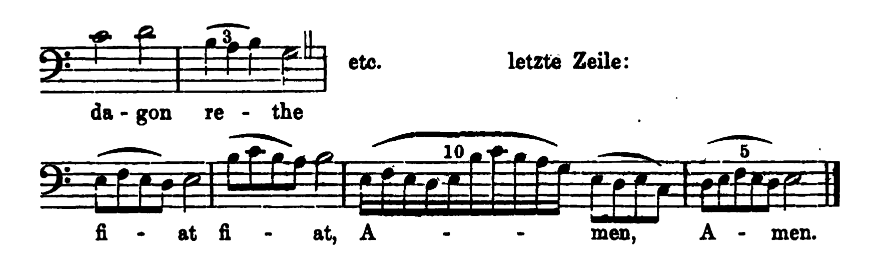
3.

Cos-mi cha-os re-spu-is-ti ga-lan-

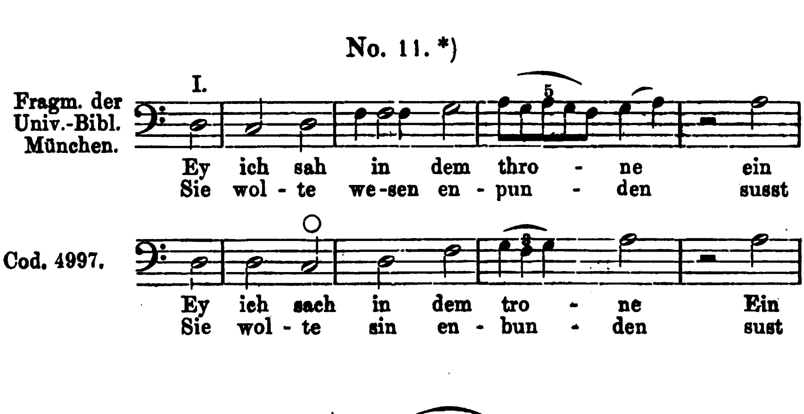
xi-am do-cu-is - ti

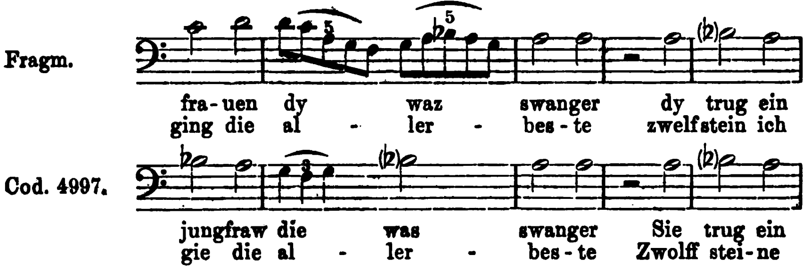
XII.





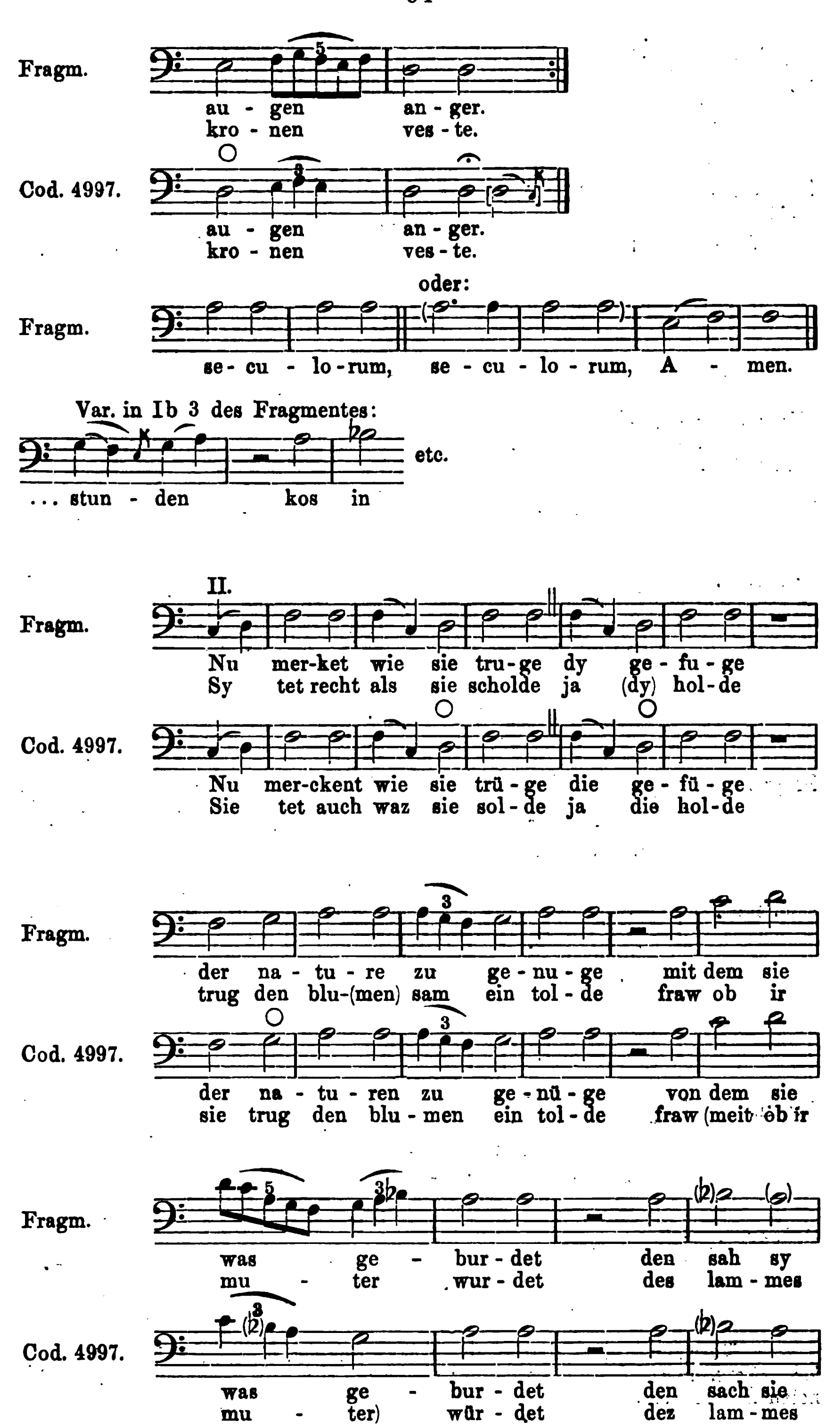
No. 11. *)

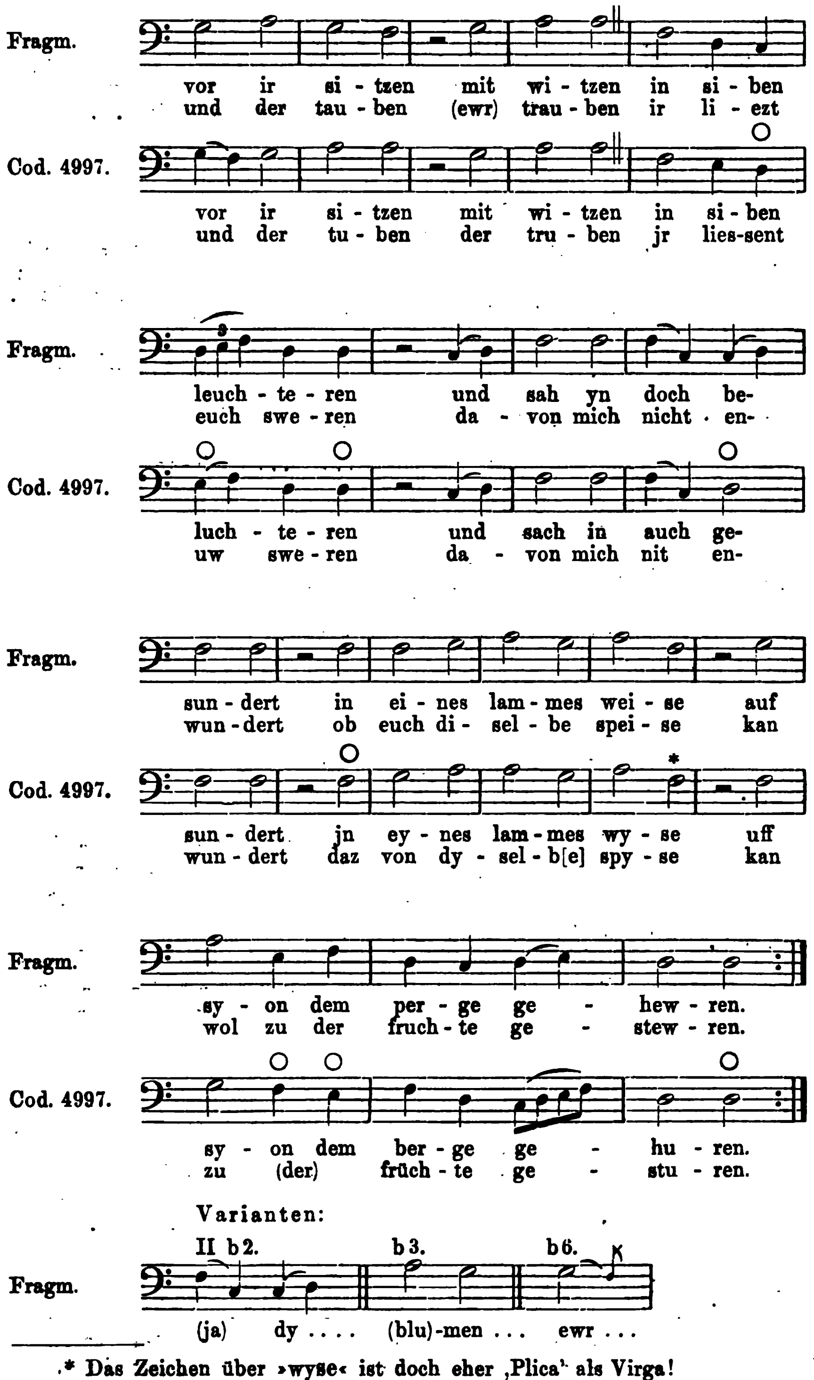






*) Verwendet sind hier [ ] für Einschaltungen, die fraglich bleiben; ( ) für sichere, sowie für die Varianten; ○ für die von Runge als Plicae bezeichneten Einzelnoten.


Fragm.
au - gen an - ger.
kro - nen ves - te.
Cod. 4997.
au - gen an - ger.
kro - nen ves - te.
oder:
Fragm.
se- cu - lo -rum, se - cu - lo - rum, A - men.
Var. in Ib 3 des Fragmentes:
... stun - den kos in
etc.
II.
Fragm.
Nu mer-ket wie sie tru-ge dy ge - fu - ge
Sy tet recht als sie scholde ja (dy) hol-de
Cod. 4997.
Nu merckent wie sie trü - ge die ge - fü - ge
Sie tet auch waz sie sol - de ja die hol-de
Fragm.
der na - tu - re zu ge - nu - ge mit dem sie
trug den blu-(men) sam ein tol - de fraw ob ir
Cod. 4997.
der na - tu - ren zu ge - nü - ge von dem sie
sie trug den blu - men ein tol - de fraw (meit ob ir
Fragm.
was ge - bur - det den sah sy
mu - ter wur - det des lam - mes
Cod. 4997.
was ge - bur - det den sach sie
mu - ter) wür - det dez lam - mes



* Das Zeichen über »wyse« ist doch eher ‚Plica' als Virga!

II b4.

Cod. 4997. oder (?):

fraw meit ob ir mu - ter (wür-det) ...

Fragm. »meit« ist wohl zu emendieren.

(fraw) meit ob ir mu-ter (wür-det)

b10. oder ferner:

Cod. 4997.

(kan zu) der früch-te ... ... früch - te

Am Schluss von II.

Fragm.

Se - cu - lo - rum A - men.

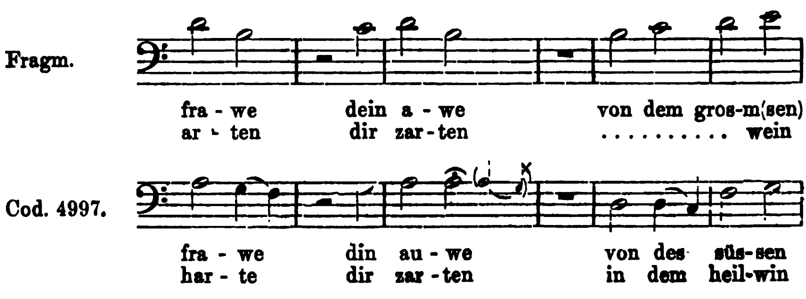
III.

Fragm.

Ein bern - de meit und e - r[e]nt-rei - che
Dez (solt) du gen dein fri - del ruf - fet

Cod. 4997.

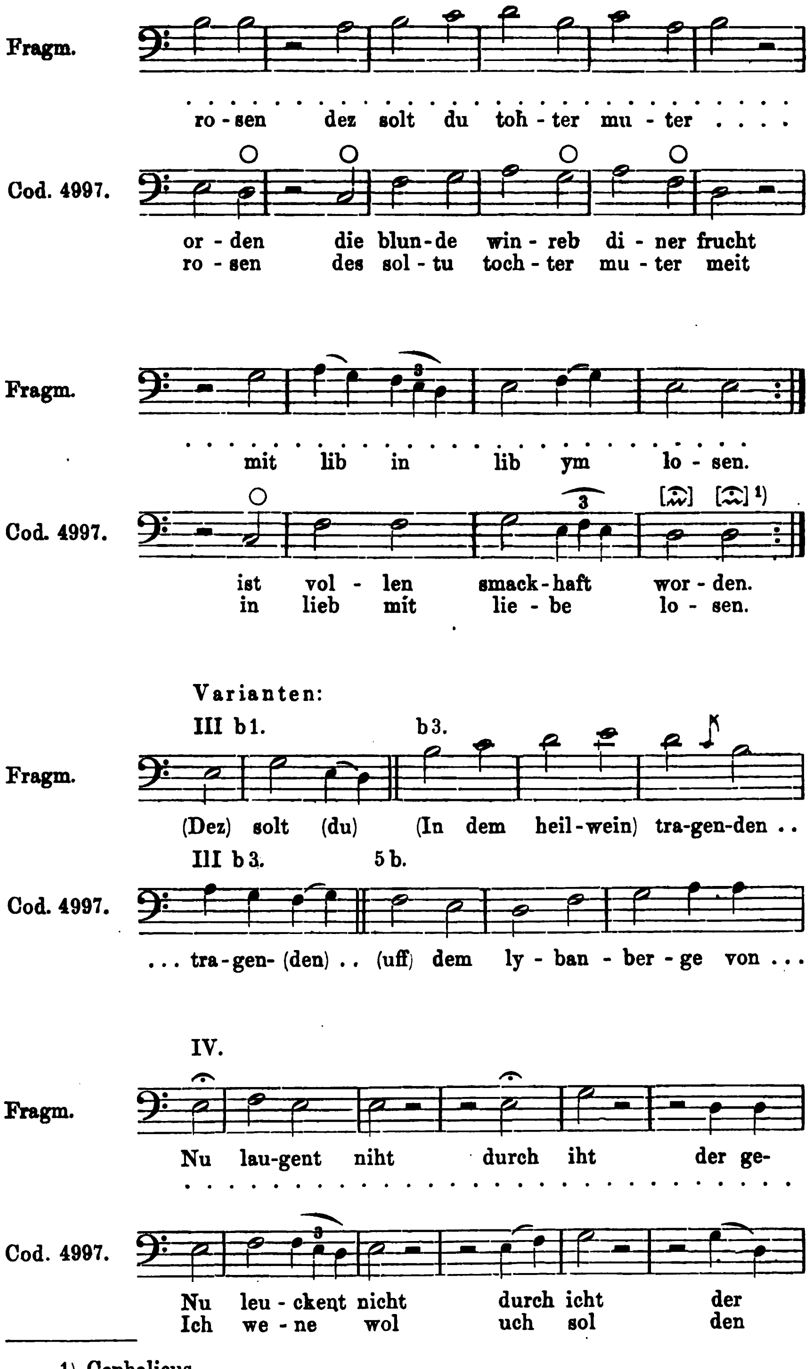
Ey bern - de meit und e - rent - ri - che
Des solt du gen din fry - del ruf - fet



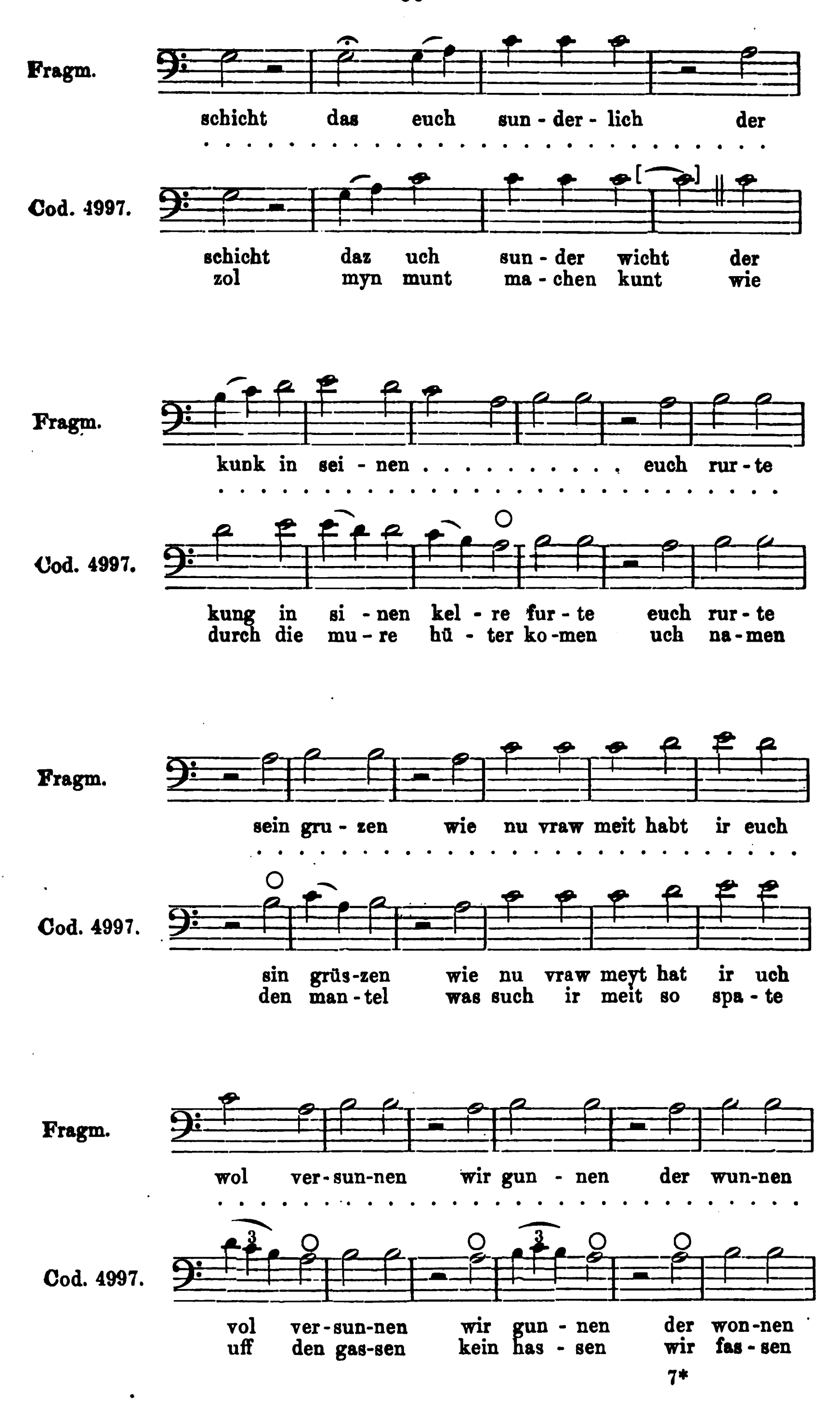


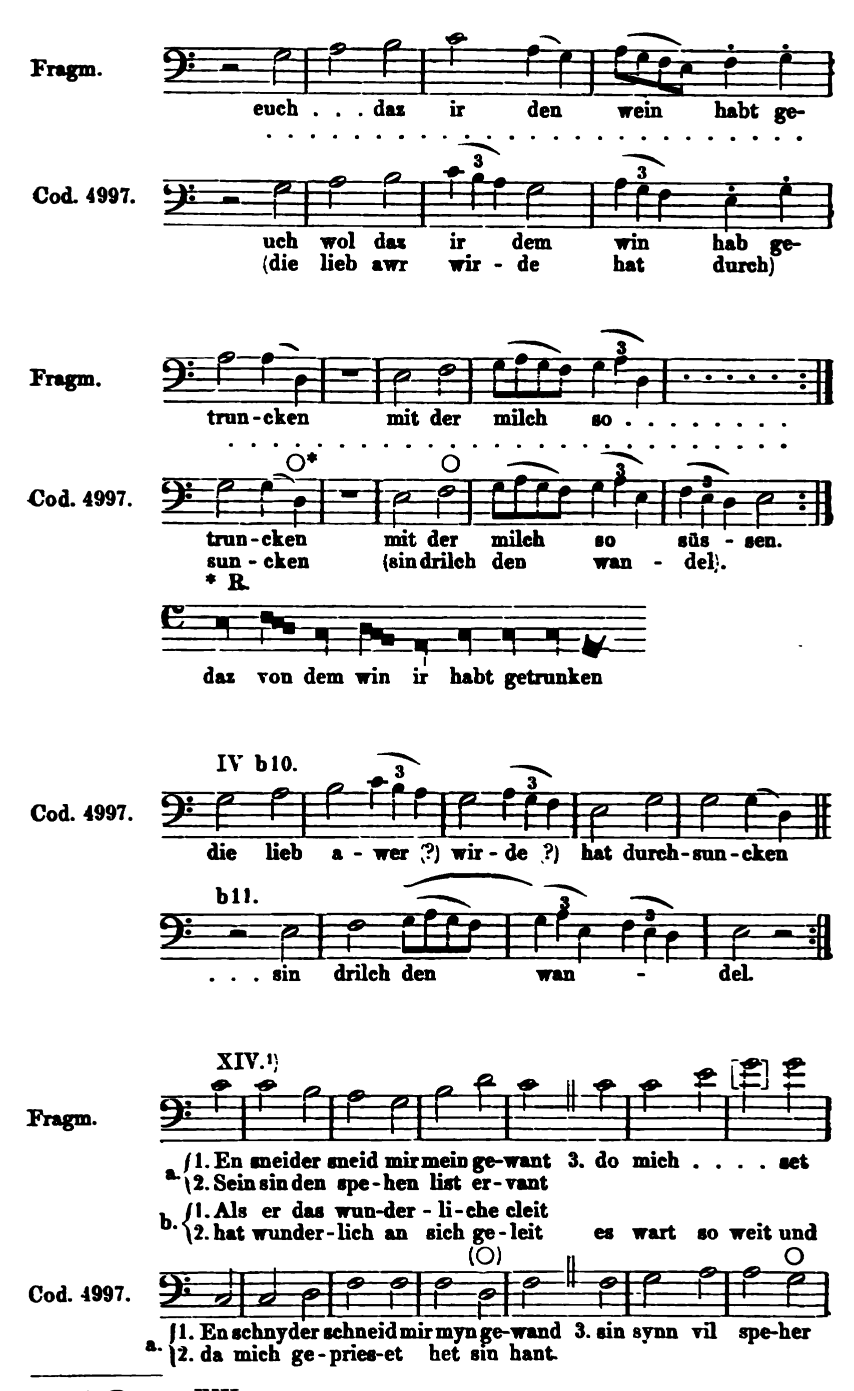
Fragm.
hi - mel . . . .
(tragen)-den gar - ten kum lip kum sust
Cod. 4997.
hy - melz taw - ve birt blu - men liep - lich
(tragen)-den gar - ten kum liep kum süs - ser
Fragm.
. . . .
war - ten dort auf dem le-wen-
Cod. 4997.
süs - ser schaw - ve man ho-ret die tur-tel
wir dir war - ten dort uff (dem ly-ban-
Fragm.
. . . .
ber-ge von mir-ren kein sol . . . . . .
Cod. 4997.
tu - ben sin-gen her-clin-gen vol - rin - gen
ber - ge von) mir - ren kein fir - ren sol ir - ren
Fragm.
. . . .
. . . . wan er wil der ko-sen sich mit dir in den
Cod. 4997.
in süs-ses mey-en hor-den hin ist dez win-ters
dich wann er wil her - ko - sen sich mit dir in den

1) So Runge.



1) Cephalicus.


Fragm.
schicht das euch sun - der - lich der
Cod. 4997.
schicht daz uch sun - der wicht der
zol myn munt ma - chen kunt wie
Fragm.
kunk in sei - nen . . . . euch rur - te
Cod. 4997.
kung in si - nen kel - re fur - te euch rur - te
durch die mu - re hü - ter ko - men uch na - men
Fragm.
sein gru - zen wie nu vraw meit habt ir euch
Cod. 4997.
sin grüs - zen wie nu vraw meyt hat ir uch
den man - tel was such ir meit so spa - te
Fragm.
wol ver - sun - nen wir gun - nen der wun - nen
Cod. 4997.
vol ver - sun - nen wir gun - nen der won - nen
uff den gas - sen kein has - sen wir fas - sen


Fragm.
euch . . . daz ir den wein habt ge-
Cod. 4997.
uch wol daz ir dem win hab ge-
(die lieb awr wir - de hat durch)
Fragm.
trun-cken mit der milch so . . . .
Cod. 4997.
trun-cken mit der milch so süs - sen.
sun - cken (sin drilch den wan - del).
* R.
daz von dem win ir habt getrunken
IV b10.
Cod. 4997.
die lieb a - wer (?) wir - de (?) hat durch-sun-cken
b11.
. . . sin drilch den wan - del.
XIV.1)
Fragm.
a. {1. En sneider sneid mir mein ge-want 3. do mich . . . . set
2. Sein sin den spe-hen list er-vant
b. {1. Als er das wun-der - li-che cleit
2. hat wunder-lich an sich ge-leit es wart so weit und
Cod. 4997.
a. {1. En schnyder schneid mir myn ge-wand 3. sin synn vil spe-her
2. da mich ge - pries-et het sin hant.

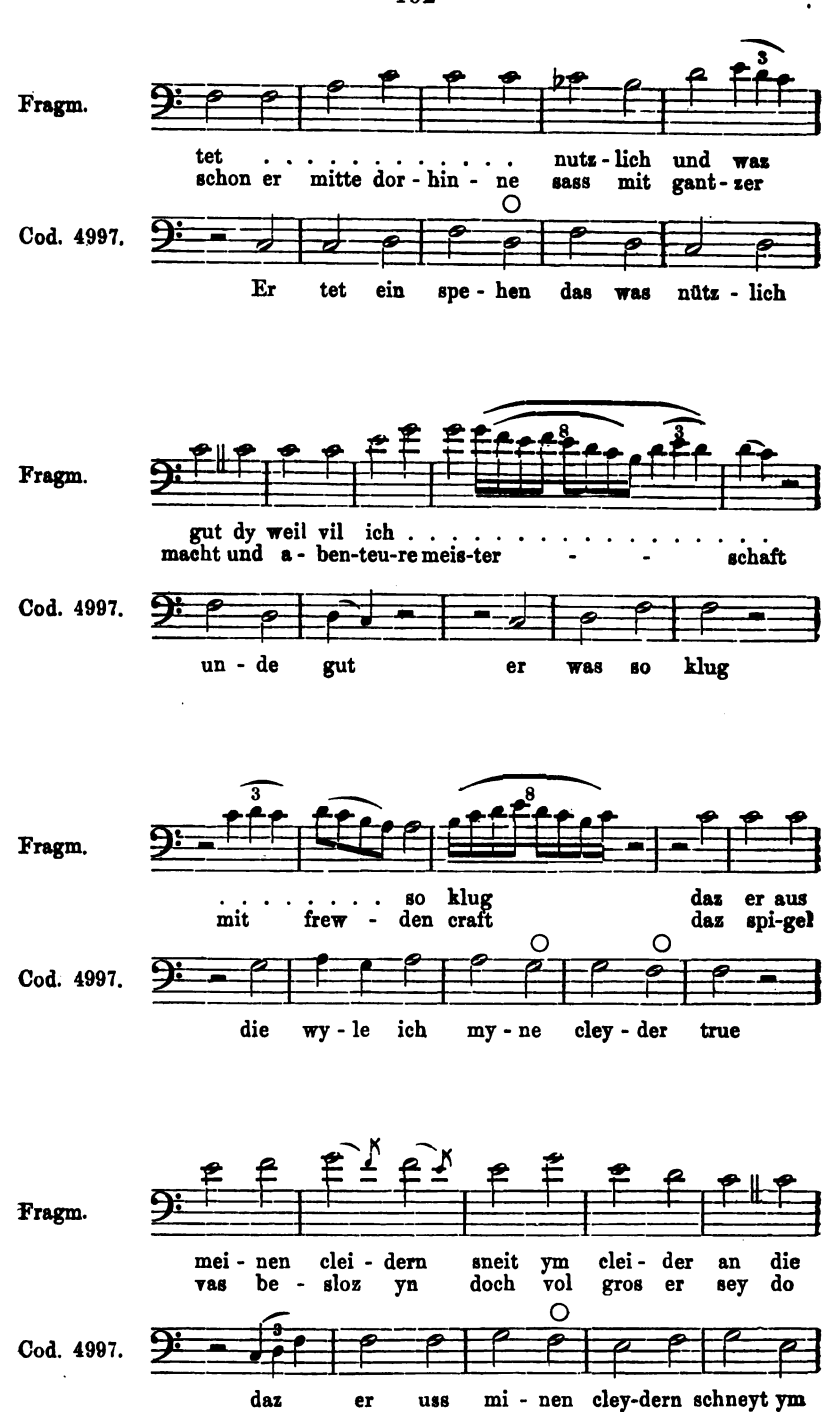
1) Runge: XIII.


Fragm.
het sein hant er sah mich an un kos mein
ward so breit daz ez be - sloz den gros-(sen
Cod. 4997.
lis - te vant er koss mir my - ne cley-der er

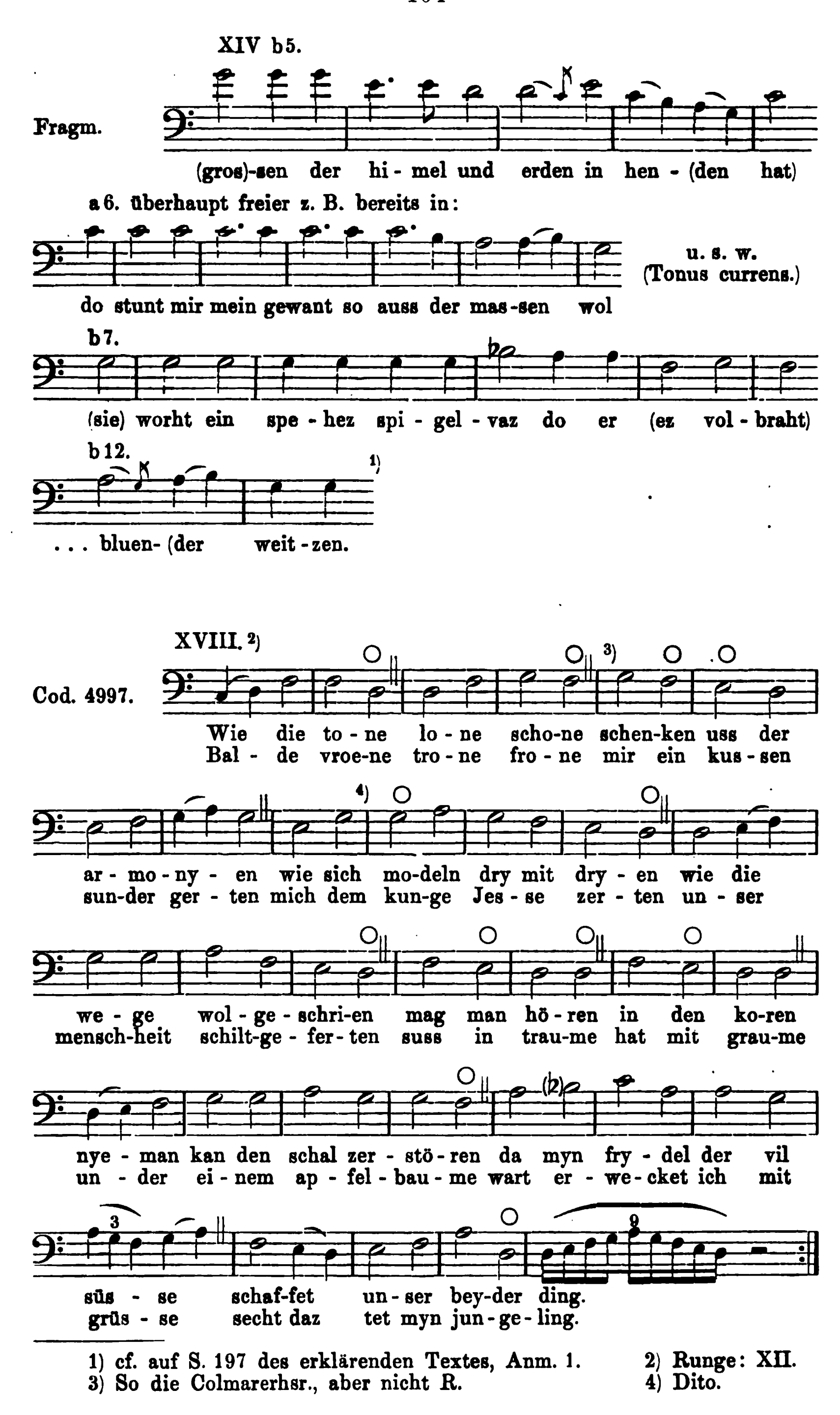

Fragm.
clei-der als ein . . . . ki - sen schol da stunt mir mein ge-
der himmel und erden in hen)-den hat seit wart an ym ver-
Cod. 4997.
sach mich an recht als ein meis - ter kie - sen sol


Fragm.
want so ausz der mas-sen .... daz sie zu
schro-ten doch die - sel - be wat sie (worht ein
Cod. 4997.
und da stunt mir myn cleit so us - ser


Fragm.
hant so .... in sei - nem mut er
spe-hez spigelvaz do er) ez vol - braht wi
Cod. 4997.
mas - sen wol daz ich ge - fiel in sy - nem mut


Fragm.
tet . . . . nutz - lich und waz
schon er mitte dor - hin - ne sass mit gant - zer
Cod. 4997.
Er tet ein spe - hen das was nütz - lich
Fragm.
gut dy weil vil ich . . . .
macht und a - ben-teu-re meis-ter - - schaft
Cod. 4997.
un - de gut er was so klug
Fragm.
. . . . so klug daz er aus
mit frew - den craft daz spi-gel
Cod. 4997.
die wy - le ich my - ne cley - der true
Fragm.
mei - nen clei - dern sneit ym clei - der an die
vas be - sloz yn doch vol gros er sey do
Cod. 4997.
daz er uss mi - nen cley-dern schneyt ym


Fragm.
wa - ren baz den mei - ne clei - der vil ge-
blu - et er wi - der auss als sam ein (bluen)-der
Cod. 4997.
cley - der an die wur - den bass dann
Fragm.
tan und doch mein clei - der bli - ben ganz an
(weit-zen) aus ei - nem gan - czen bau-me tut und
Cod. 4997.
myn ge - tan und dan - noch my - ne cley - der
Fragm.
al - len bruch an al - len wank an al - len schrantz
alz der ap - fel . . . .
Cod. 4997.
bly - ben ganz on al - len bruch an al - len wang on
Fragm.
fein und lan - ter schön ob al - ler schö-ne
Cod. 4997.
al - len schrantz fin lu - ter un - de schön ob al - ler
Fragm.
glantz der meis - ter heis - set meis - ter.
Cod. 4997.
schön ein glantz der meis-ter ist der meis - ter.

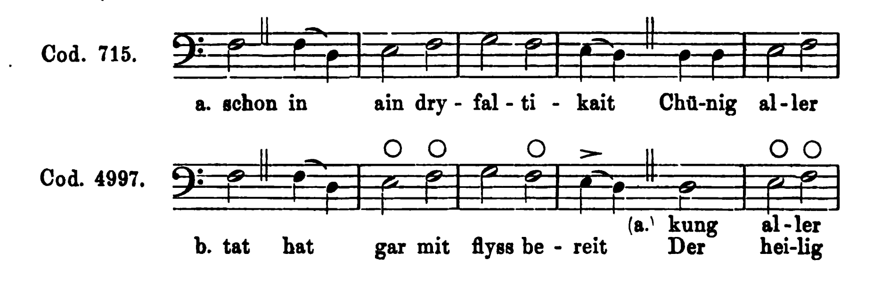


1) cf. auf S. 197 des erklärenden Textes, Anm. 1.
2) Runge: XII.
3) So die Colmarerhsr., aber nicht R.
4) Dito.

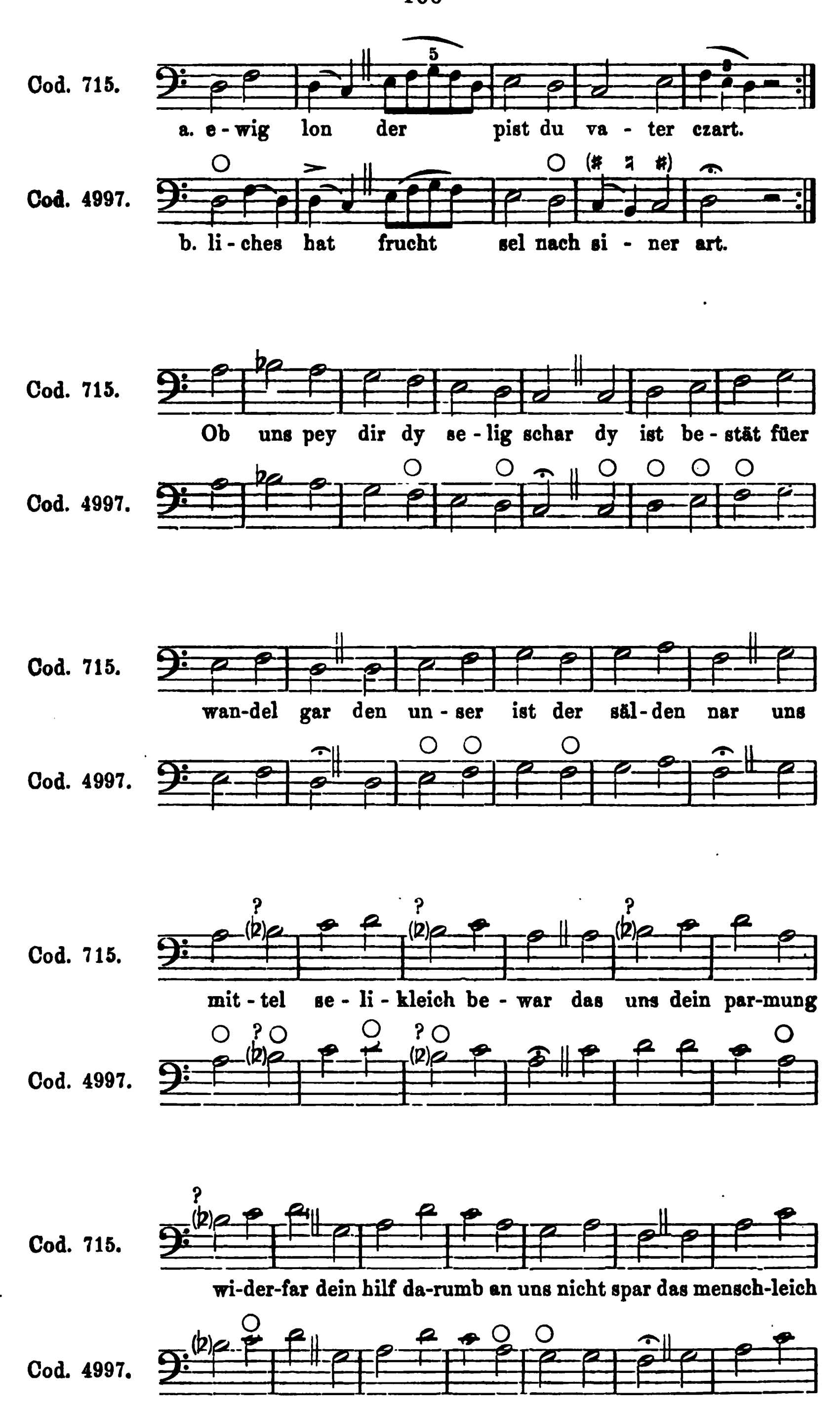
No. 12.

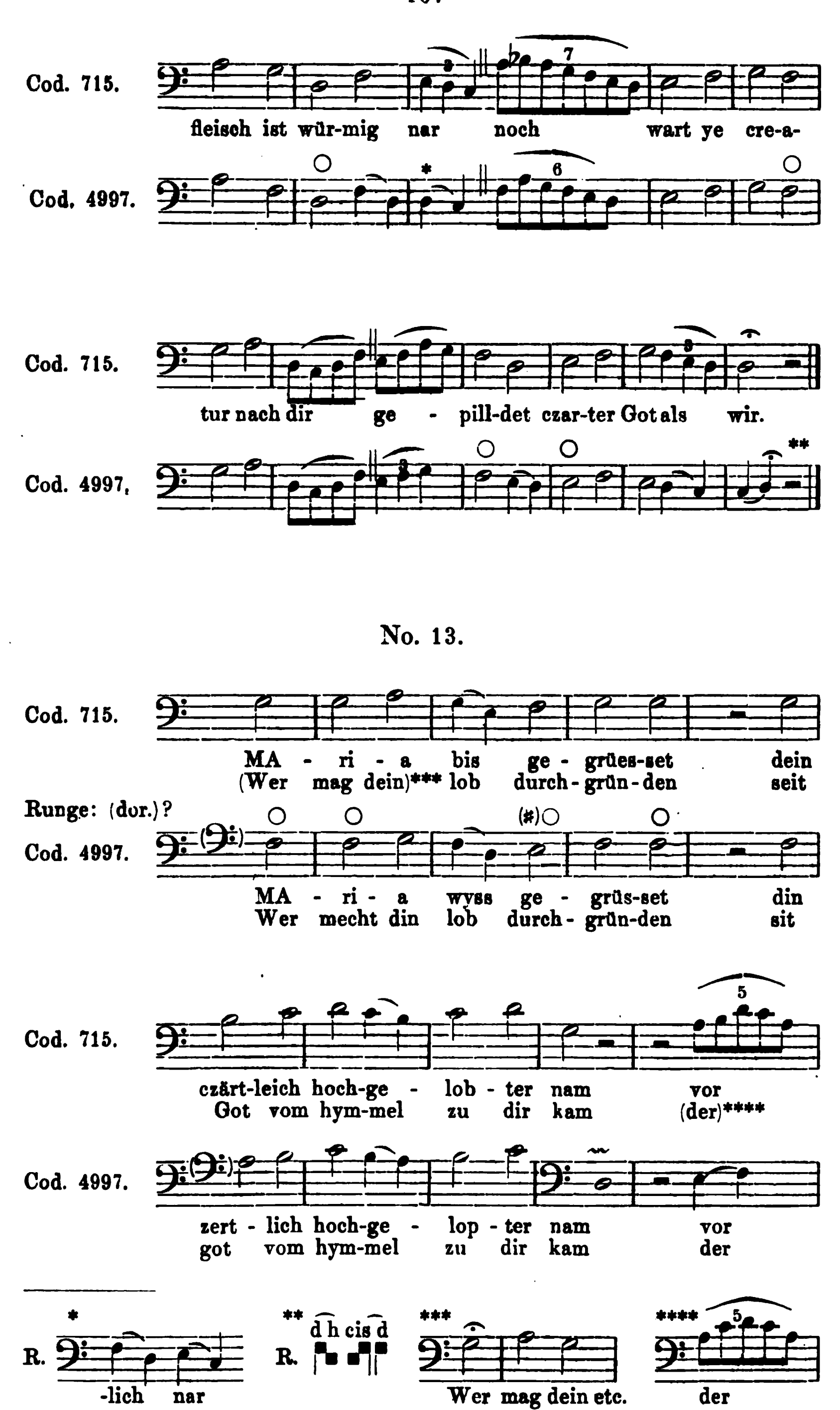

Cod. 715.
a. HErr herr Got all - mäch-tig drey per-
Cod. 4997.
b. Der son in si - ner ma - ies-

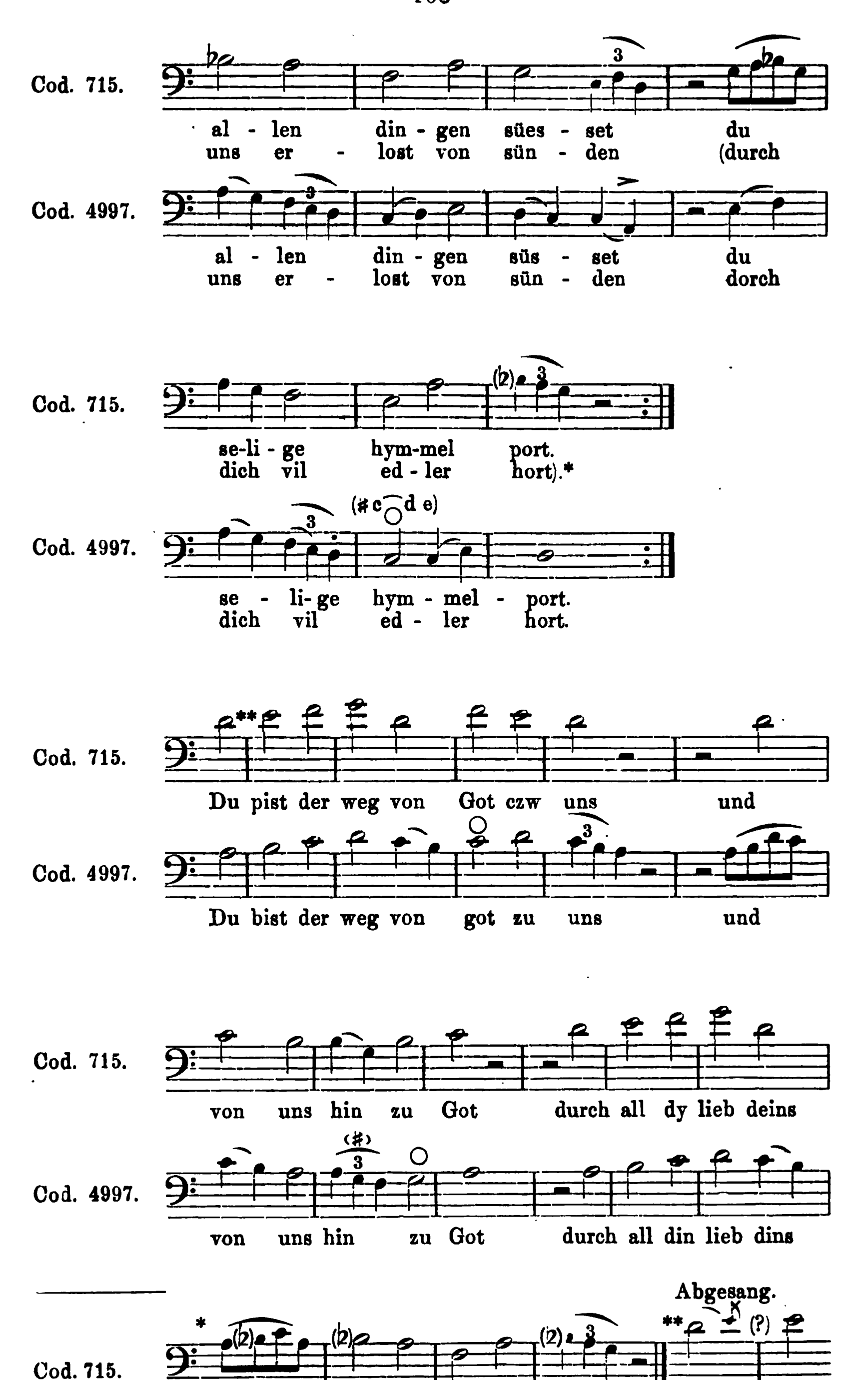

Cod. 715.
a. son ain got drey na-men fron ver - ai - net
Cod. 4997.
a. tat durch di - nen wy - sen rat sin hant ge-

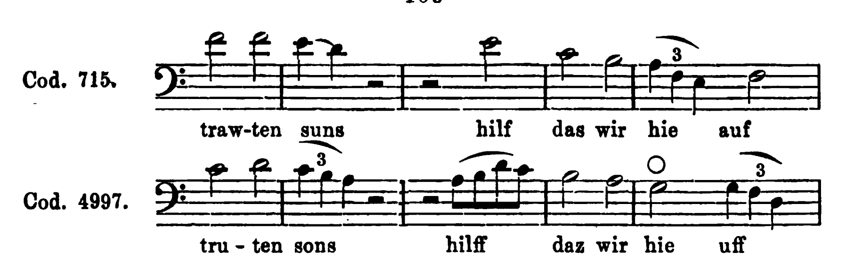

Cod. 715.
a. schon in ain dry - fal - ti - kait Chü-nig al - ler
Cod. 4997.
(a.) kung al - ler
b. tat hat gar mit flyss be - reit Der hei-lig


Cod. 715.
a. kü-nig in dei-nem thron mit kay-ser - lei-cher kron der
Cod. 4997.
kung in . . . . .
b. geist na - tür-lich lat din we-gung waz umb gat red-

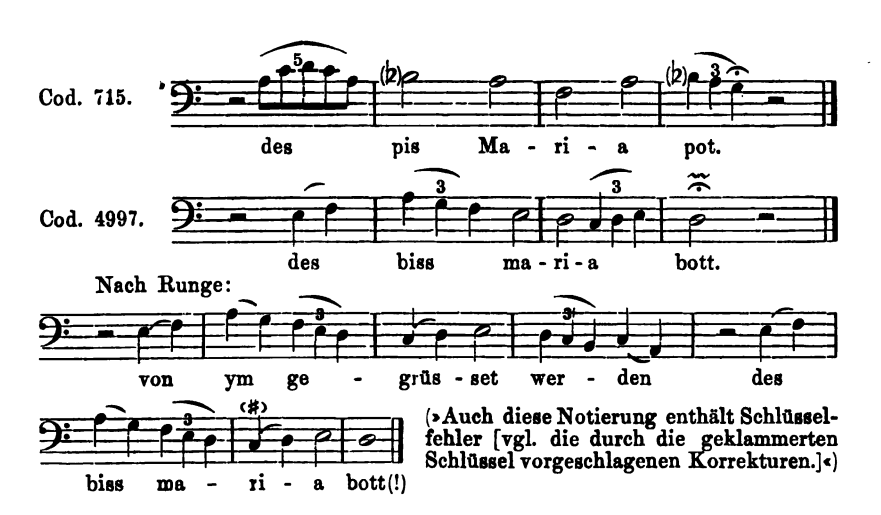

Cod. 715.
a. e - wig lon der pist du va - ter czart.
Cod. 4997.
b. li - ches hat frucht sel nach si - ner art.
Cod. 715.
Ob uns pey dir dy se - lig schar dy ist be - stät füer
Cod. 4997.
Cod. 715.
wan-del gar den un - ser ist der säl - den nar uns
Cod. 4997.
Cod. 715.
mit - tel se - li - kleich be - war das uns dein par-mung
Cod. 4997.
Cod. 715.
wi-der-far dein hilf da-rumb an uns nicht spar das mensch-leich
Cod. 4997.


Cod. 715.
fleisch ist wür-mig nar noch wart ye cre-a-
Cod. 4997.
Cod. 715.
tur nach dir ge - pill-det czar-ter Got als wir.
Cod. 4997.
No. 13.
Cod. 715.
MA - ri - a bis ge - grües-set dein
(Wer mag dein)*** lob durch-grün-den seit
Runge: (dor.)?
Cod. 4997.
MA - ri - a wyss ge - grüs-set din
Wer mecht din lob durch - grün-den sit
Cod. 715.
czärt-leich hoch-ge - lob - ter nam vor
Got vom hym-mel zu dir kam (der)****
Cod. 4997.
zert - lich hoch-ge - lop - ter nam vor
got vom hym-mel zu dir kam der
R.
-lich nar
R.
d h cis d
Wer mag dein etc.
der

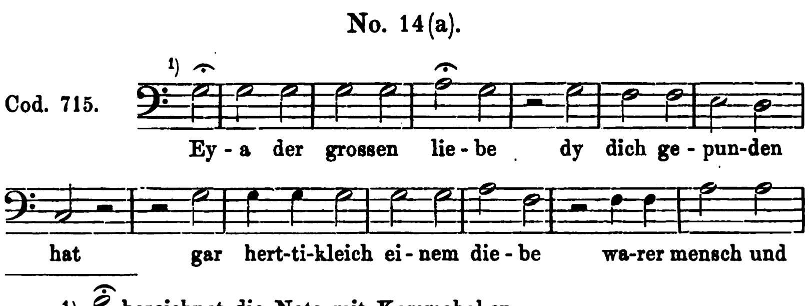

Cod. 715.
al - len din - gen sües - set du
uns er - lost von sün - den (durch
Cod. 4997.
al - len din - gen süs - set du
uns er - lost von sün - den dorch
Cod. 715.
se-li - ge hym-mel port.
dich vil ed - ler hort).*
Cod. 4997.
(♯c d e)
se - li- ge hym - mel - port.
dich vil ed - ler hort.
Cod. 715.
Du pist der weg von Got czw uns und
Cod. 4997.
Du bist der weg von got zu uns und
Cod. 715.
von uns hin zu Got durch all dy lieb deins
Cod. 4997.
von uns hin zu Got durch all din lieb dins
Abgesang.
Cod. 715.
durch dich vil ed - ler hort. Du pist etc.







No. 14(a).



1) bezeichnet die Note mit Kommahaken.

wa - rer got du hast herr ge - li - ten mit dei-nem blue-te

rot das hy - me - li - sche le - ben dangk sey dir mil - ter got

Ky - ri - e - lei - son, chris-te - lei - son,

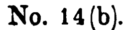
ky - ri - e - lei - son, Chris - te - lei - son,

ky - ri - e - lei - son.

Oder vielleicht besser:

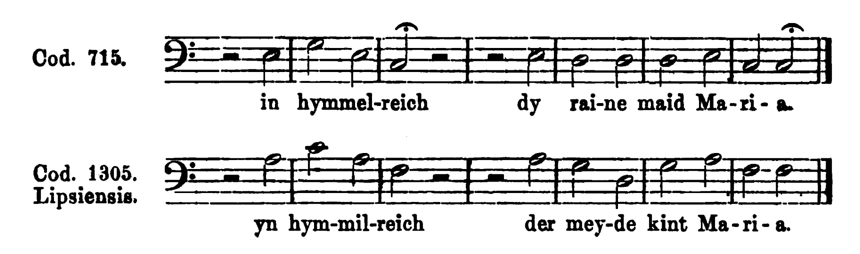
Ky-ri-e - lei-son, chris-te - lei-son, Ky-ri - e - lei - son,

Chris - te - lei - son, ky- ri- e - lei-son.

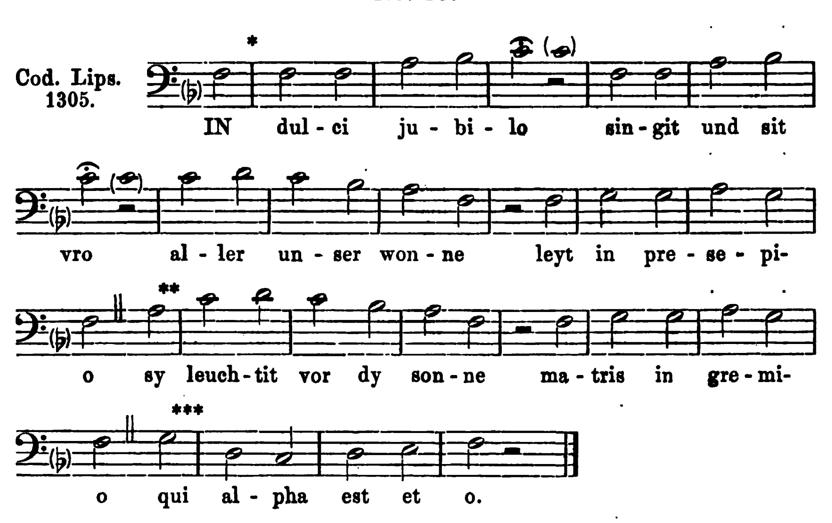


No. 14 (b).



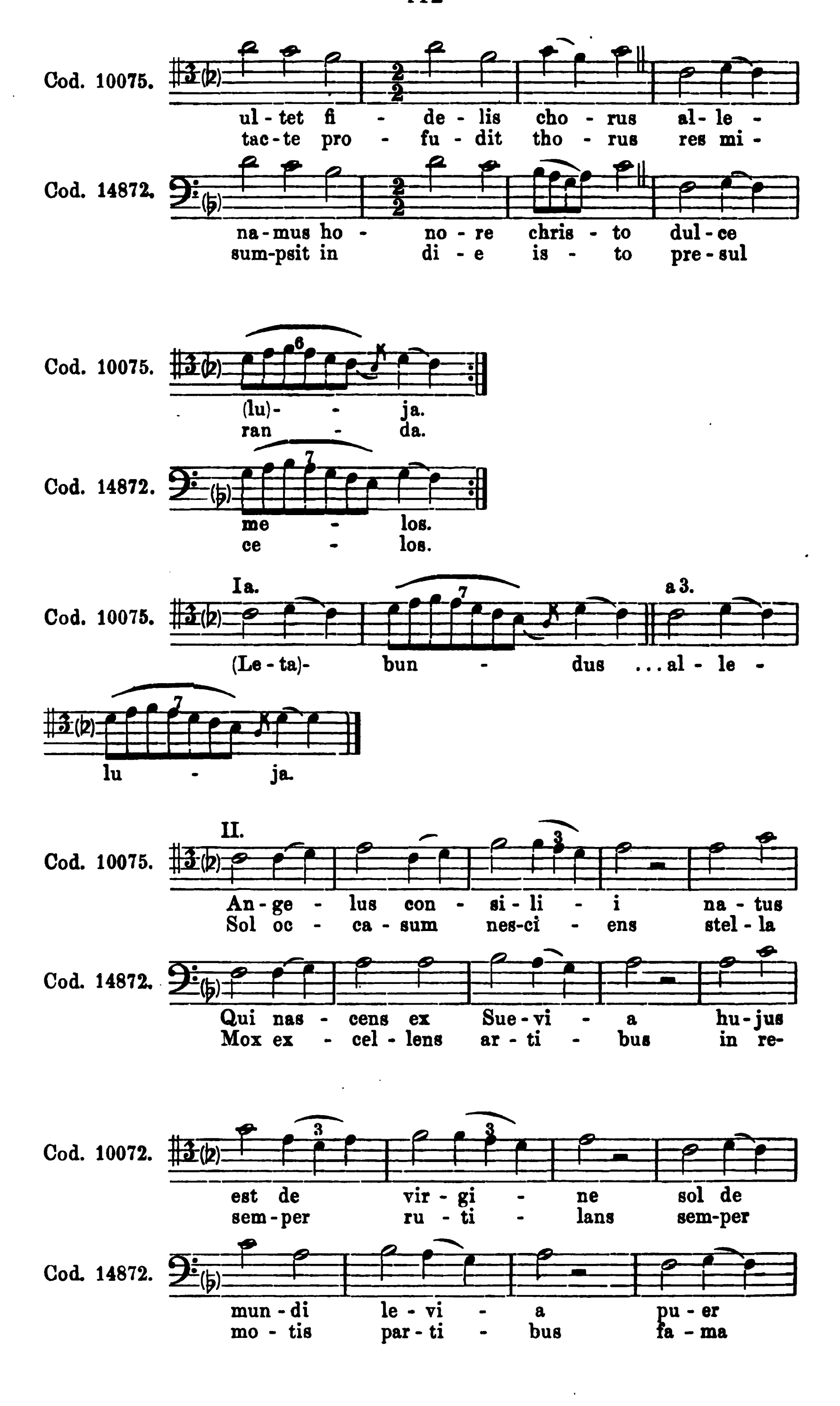

Cod. 715.
in hymmel-reich dy rai-ne maid Ma-ri-a.
Cod. 1305.
Lipsiensis.
yn hym-mil-reich der mey-de kint Ma-ri-a.

No. 15.

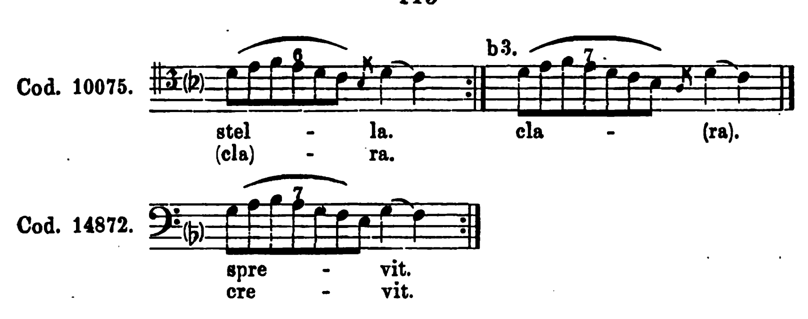

Cod. Lips.
1305.
IN dul-ci ju-bi-lo sin-git und sit
vro al-ler un-ser won-ne leyt in pre-se-pi-
o sy leuch-tit vor dy son-ne ma-tris in gre-mi-
o qui al-pha est et o.

No. 16.


I.
Cod. 10075.
Le-ta-(bun)-dus ex-
Re-gem re-gum in-
Cod. 14872.
In Wolf-gan-gi ca-
Dig-nus pan-gi con-
etc.
In dul-ci
sy leuch-tit
qui al-pha.

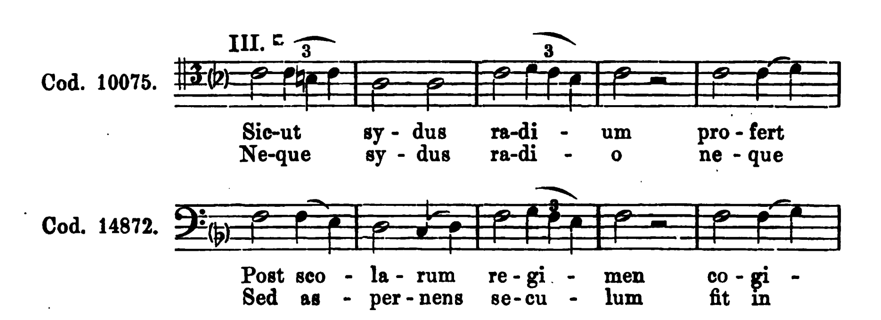

Cod. 10075.
ul - tet fi - de - lis cho - rus al - le -
tac - te pro - fu - dit tho - rus res mi -
Cod. 14872.
na - mus ho - no - re chris - to dul - ce
sum-psit in di - e is - to pre - sul
Cod. 10075.
(lu) - ja.
ran - da.
Cod. 14872.
me - los.
ce - los.
Ia.
a 3.
Cod. 10075.
(Le - ta)- bun - dus ...al - le -
lu - ja.
II.
Cod. 10075.
An - ge - lus con - si - li - i na - tus
Sol oc - ca - sum nes-ci - ens stel - la
Cod. 14872.
Qui nas - cens ex Sue - vi - a hu - jus
Mox ex - cel - lens ar - ti - bus in re-
Cod. 10072.
est de vir - gi - ne sol de
sem - per ru - ti - lans sem-per
Cod. 14872.
mun - di le - vi - a pu - er
mo - tis par - ti - bus fa - ma

Cod. 10075.



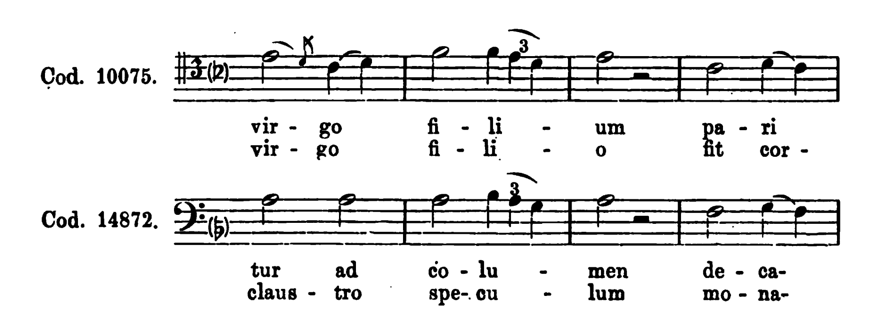
Cod. 14872.

Cod. 10075.



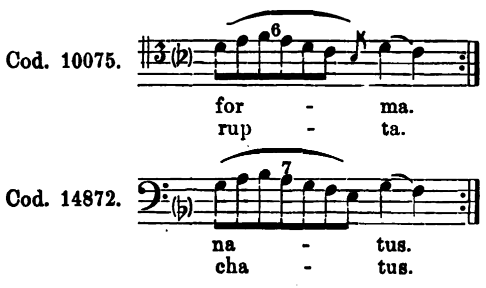
Cod. 14872.

Cod. 10075.

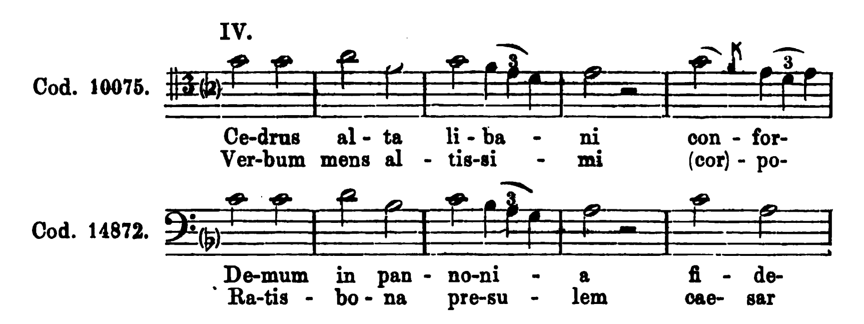


Cod. 14872.

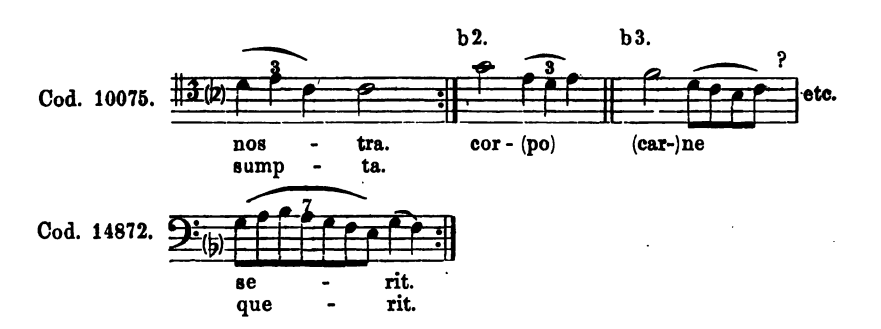
Cod. 10075.

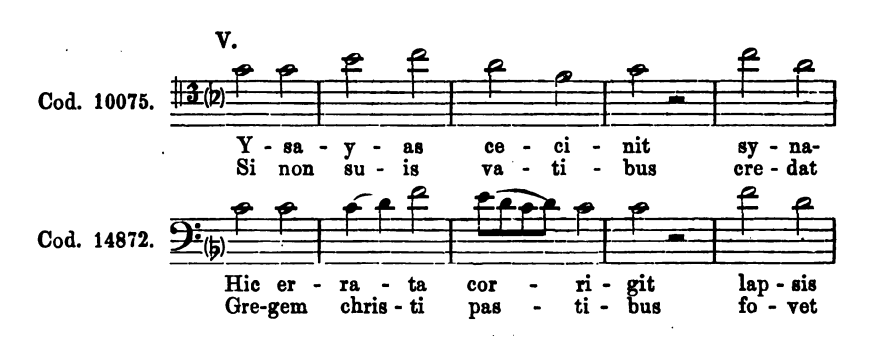


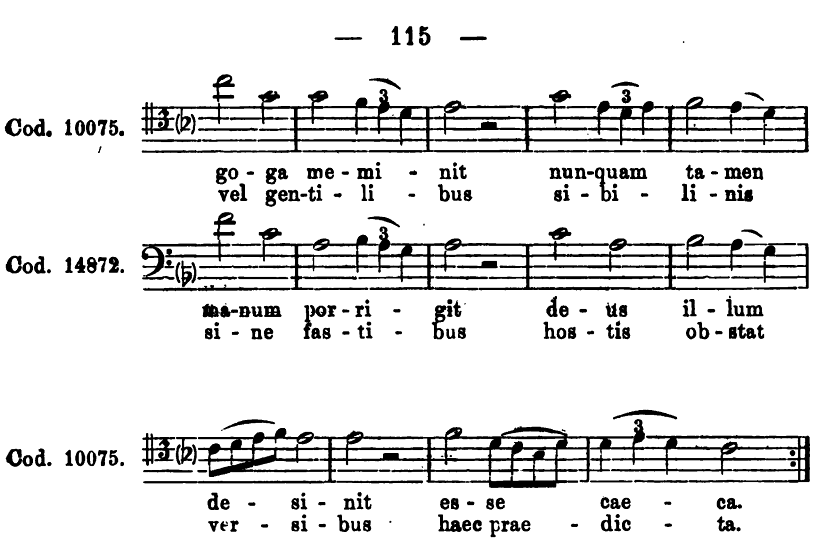
Cod. 14872.

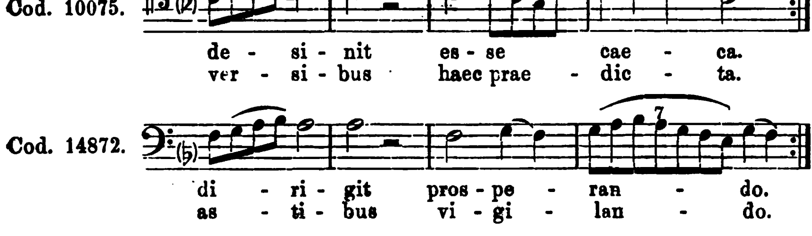

IV.
Cod. 10075.
Ce-drus al - ta li - ba - ni con - for-
Ver-bum mens al - tis-si - mi (cor) - po-
Cod. 14872.
De-mum in pan - no-ni - a fi - de-
Ra-tis - bo - na pre-su - lem cae- sar

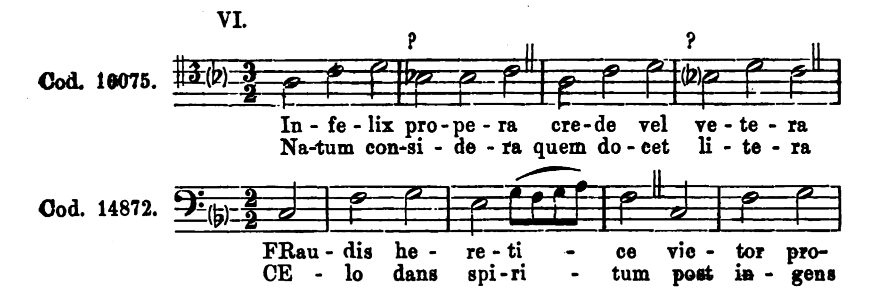

Cod. 10075.
ma - tur y - so - po val - le
ra - ri pas - sum est car - (ne)
Cod. 14872.
i pre- co - ni - a frus - tra
fe - cit ex - u - lem dum non

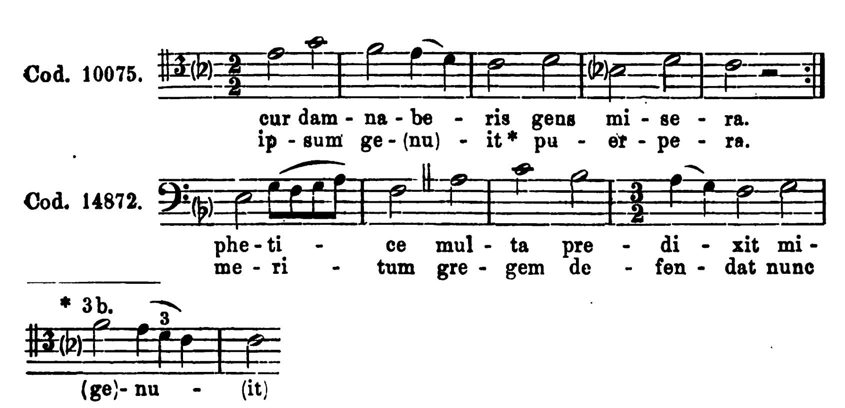

b2.
b3.
Cod. 10075.
?
etc.
nos - tra. cor - (po) (car-)ne
sump - ta.
Cod. 14872.
se - rit.
que - rit.

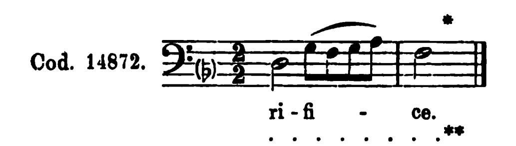

V.
Cod. 10075.
Y - sa - y - as ce - ci - nit sy - na-
Si non su - is va - ti - bus cre - dat
Cod. 14872.
Hic er - ra - ta cor - ri - git lap - sis
Gre-gem chris - ti pas - ti - bus fo - vet

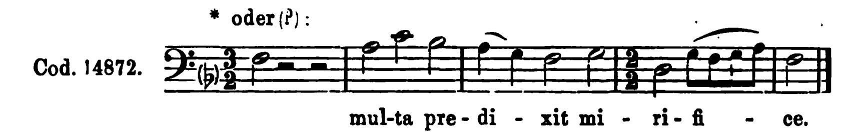

Cod. 10075.
go - ga me - mi - nit nun-quam ta - men
vel gen-ti - li - bus si - bi - li - nis
Cod. 14872.
ma-num por - ri - git de - us il - lum
si - ne fas - ti - bus hos - tis ob - stat


Cod. 10075.
de - si - nit es - se cae - ca.
ver - si - bus haec prae - dic - ta.
Cod. 14872.
di - ri - git pros - pe - ran - do.
as - ti - bus vi - gi - lan - do.

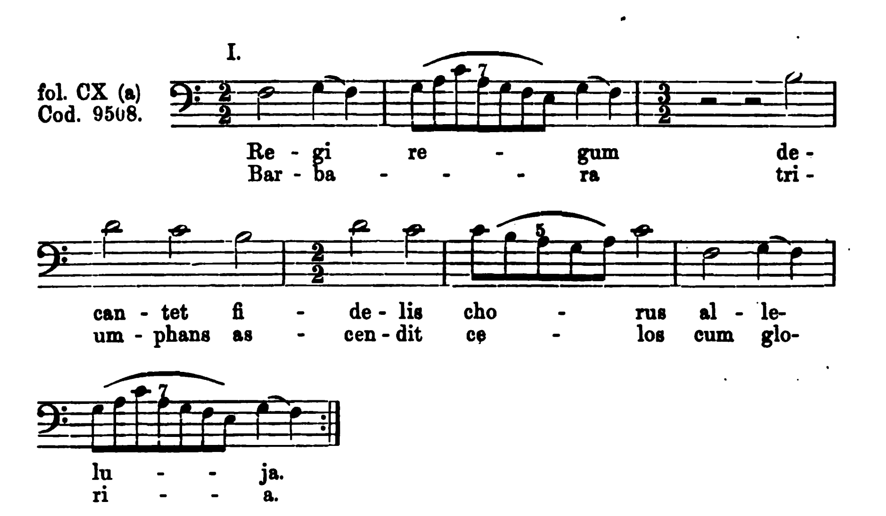

VI.
Cod. 10075.
In - fe - lix pro - pe - ra cre-de vel ve - te - ra
Na-tum con-si - de - ra quem do - cet li - te - ra
Cod. 14872.
FRau - dis he - re - ti - ce vic - tor pro-
CE - lo dans spi - ri - tum post in - gens

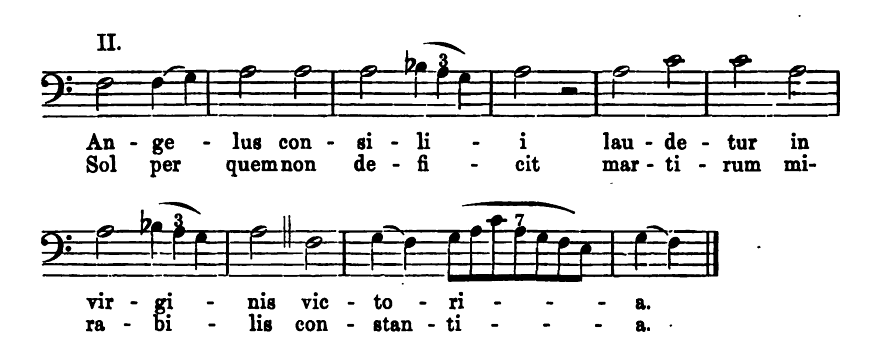

Cod. 10075.
cur dam - na - be - ris gens mi - se - ra.
ip - sum ge - (nu) - it* pu - er - pe - ra.
Cod. 14872.
phe - ti - ce mul - ta pre - di - xit mi -
me - ri - tum gre - gem de - fen - dat nunc
* 3b.
(ge)- nu - (it)

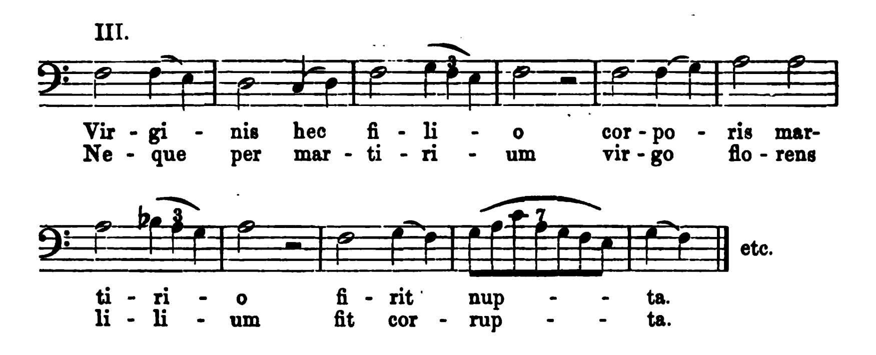

Cod. 14872.
ri - fi - ce.
. . . .**

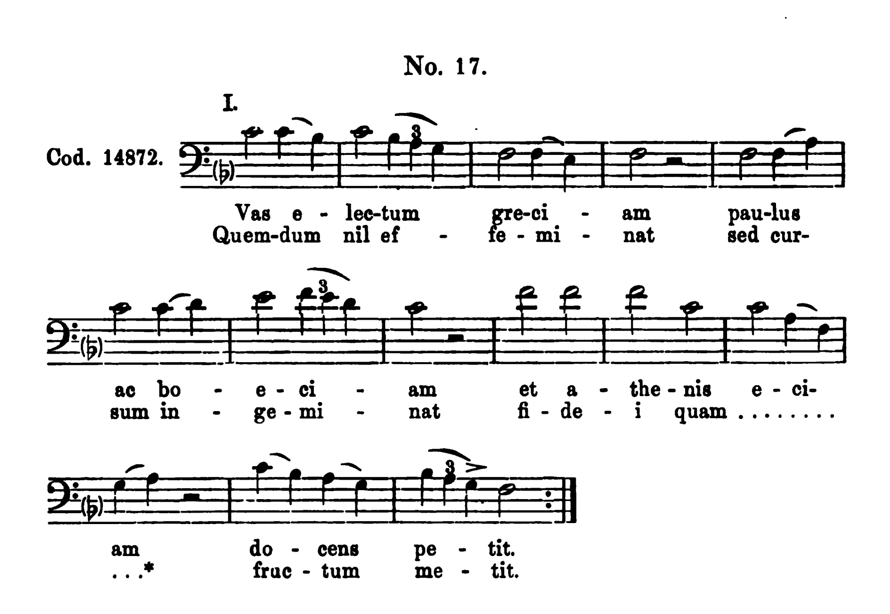

* oder (?):
Cod. 14872.
mul-ta pre - di - xit mi - ri - fi - ce.

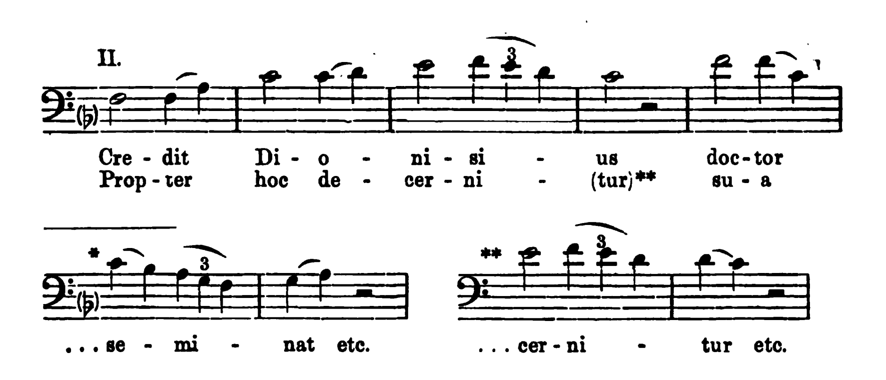

**
Cod. 14872.
.... cre - di - - tum.


I.
fol. CX (a)
Cod. 9508.
Re - gi re - gum de -
Bar - ba - - - ra tri -
can - tet fi - de - lis cho - rus al - le-
um - phans as - cen - dit cę - los cum glo-
lu - - ja.
ri - - - a.


II.
An - ge - lus con - si - li - i lau - de - tur in
Sol per quem non de - fi - cit mar - ti - rum mi-
vir - gi - nis vic - to - ri - - - - a.
ra - bi - lis con - stan - ti - - - - a.


III.
Vir - gi - nis hec fi - li - o cor - po - ris mar-
Ne - que per mar - ti - ri - um vir - go flo - rens
ti - ri - o fi - rit nup - - ta.
li - li - um fit cor - rup - - ta.
etc.


No. 17.
I.
Cod. 14872.
Vas e - lec-tum gre-ci - am pau-lus
Quem-dum nil ef - fe - mi - nat sed cur-
ac bo - e - ci - am et a - the - nis e - ci-
sum in - ge - mi - nat fi - de - i quam ....
am do - cens pe - tit.
...* fruc - tum me - tit.


II.
Cre - dit Di - o - ni - si - us doc - tor
Prop - ter hoc de - cer - ni - (tur)** su - a
*
... se - mi - nat etc.
**
... cer - ni - tur etc.

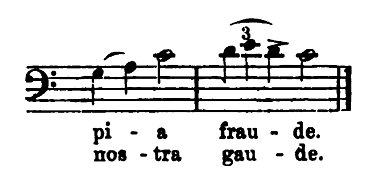


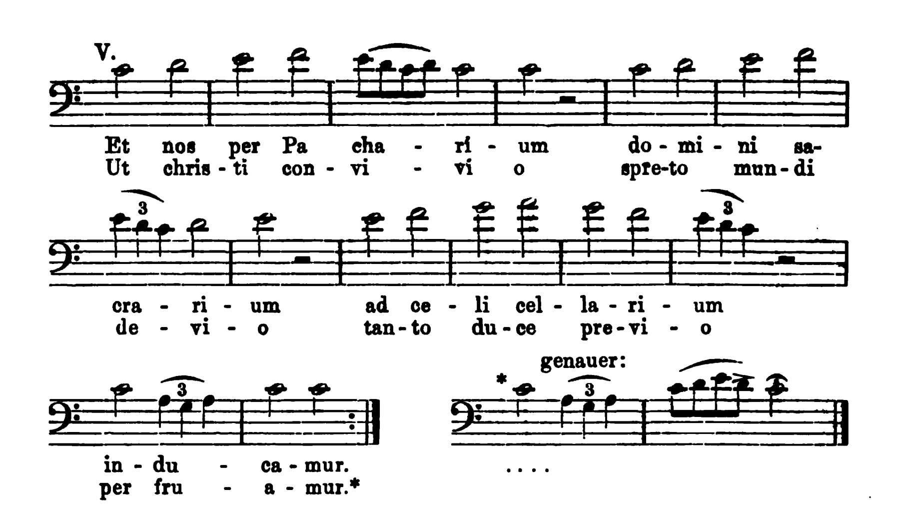
* genauer:

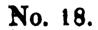
cu - ram est etc.

**

hic de - ser - tur...

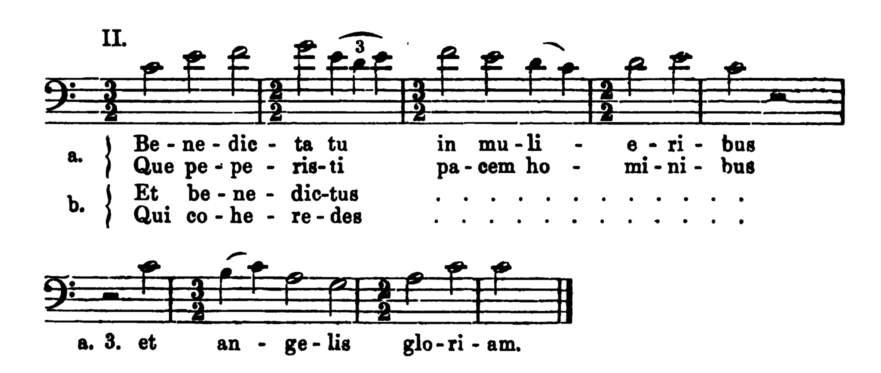

3
pi - a frau - de.
nos - tra gau - de.


V.
Et nos per Pa cha - ri - um do - mi - ni sa-
Ut chris - ti con - vi - vi o spre-to mun - di
3
3
cra - ri - um ad ce - li cel - la - ri - um
de - vi - o tan - to du - ce pre - vi - o
genauer:
3
3
in - du - ca - mur.
per fru - a - mur.*
....

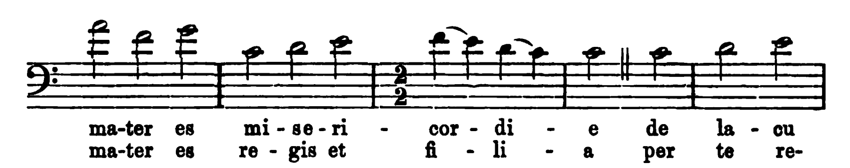


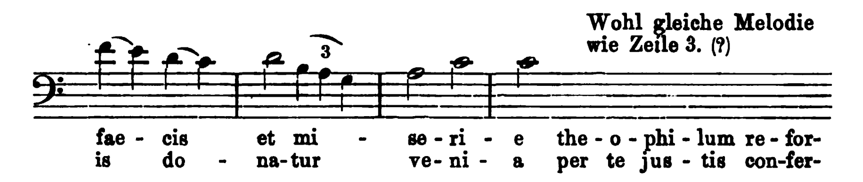
No. 18.

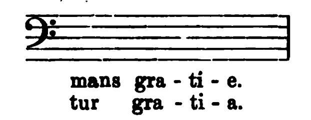

I.
Cod. 101.
A - ve ma - ri - a gra - ti - a ple - na.
do - mi - nus te - cum vir - go se - re - na


II.
3
a. Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus
Que pe - pe - ris - ti pa - cem ho - mi - ni - bus
b. Et be - ne - dic-tus . . . .
Qui co - he - re - des . . . .
a. 3. et an - ge - lis glo - ri - am.


IIb 1 und 2.
IIb 3.
fruc-tus ven-tris tu - i etc. nos fe - cit per gra - ti - am.
ut es - se - mus su - i.
III.
Per hoc au - tem a - ve mun-do tam su - a - ve
Ge - nu - is - ti pro-lem no - vum stel-la so - lem
con - tra car - nis ju - ra.
. . . . *
* In b:
no - va ge - ni - tu - ra.
IV.
Tu par - vi et mag-ni le - o - nis et ag - ni
Tu flo - ris et ro - ris pa - nis et pas - to - ris
sal-va - to - ris chri - sti temp-lum ex - ti - tis - ti
vir- gi - num re - gi - na ro - sa si - ne spi - na
sed vir - go in - tac - ta.
ge - ni - trix es fac - ta.
V.
Tu ci - vi - tas re - gis jus - ti - ci - e tu
Te col - lau-dat ce - les-tis cu - ri - a que


ma-ter es mi - se - ri - cor - di - e de la - cu
ma-ter es re - gis et fi - li - a per te re-


Wohl gleiche Melodie
wie Zeile 3. (?)
3
fae - cis et mi - se - ri - e the - o - phi - lum re - for-
is do - na-tur ve- ni - a per te jus - tis con-fer-

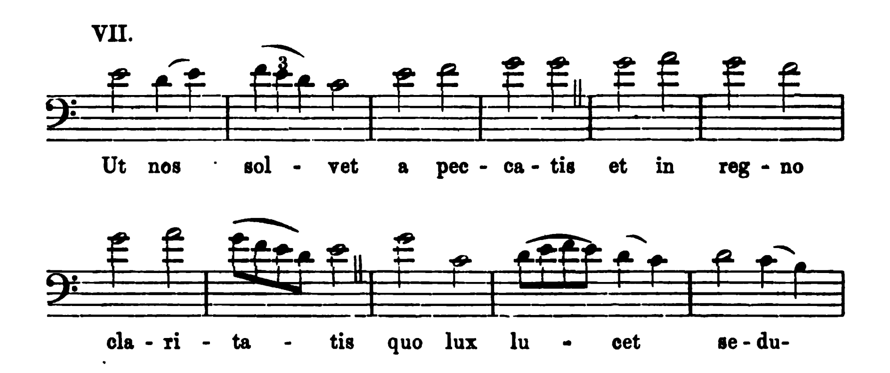

mans gra - ti - e.
tur gra - ti - a.

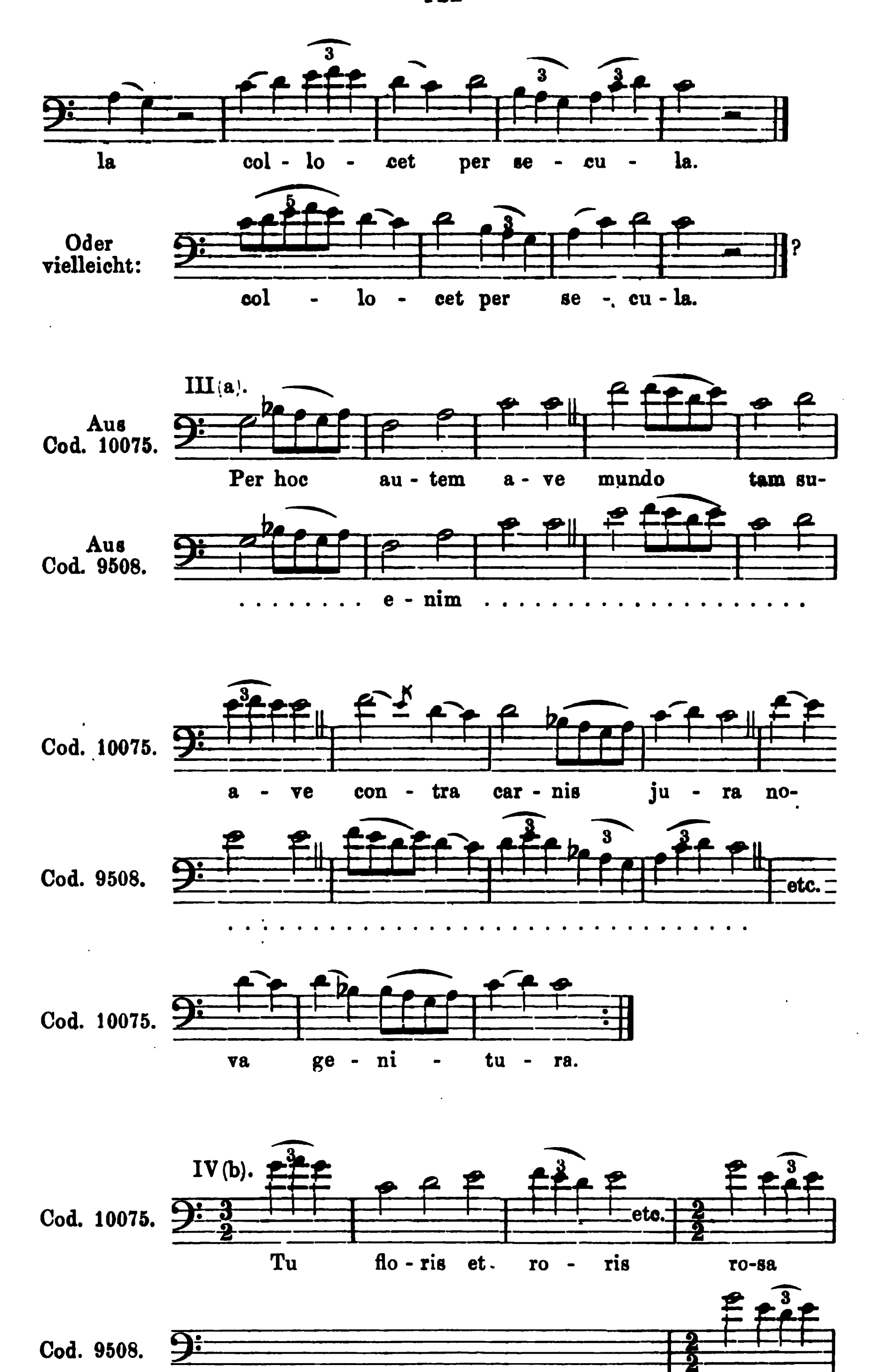
VI.

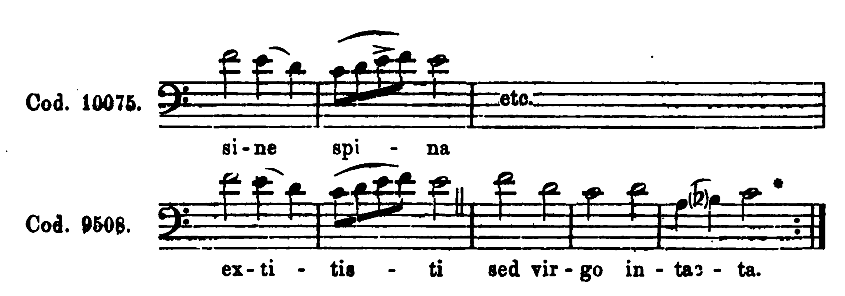

Er - go ma - ris stel - la ver - bi de - i
Pa - ra - di - si por - ta per quam lux est

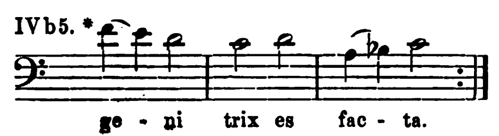

3
cel - la et so - lis au - ro - ra.
or - ta na - tum tu - um o - ra.

VII.


3
Ut nos sol - vet a pec - ca - tis et in reg - no
cla - ri - ta - tis quo lux lu - cet se - du-

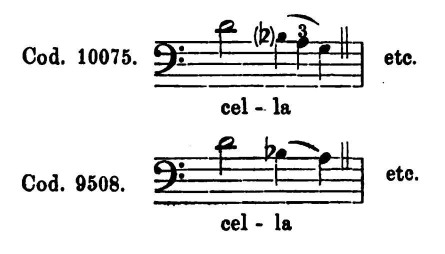

la col - lo - cet per se - cu - la.
Oder vielleicht:
col - lo - cet per se -. cu - la.
?
III (a).
Aus Cod. 10075.
Per hoc au - tem a - ve mundo tam su-
Aus Cod. 9508.
. . . . e - nim . . . .
Cod. 10075.
a - ve con - tra car - nis ju - ra no-
Cod. 9508.
etc.
Cod. 10075.
va ge - ni - tu - ra.
IV (b).
Cod. 10075.
etc.
Tu flo - ris et. ro - ris ro-sa
Cod. 9508.
tem-plum

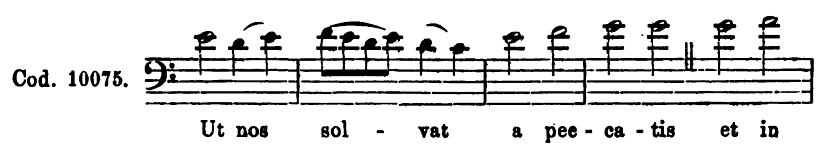

Cod. 10075.
etc.
si-ne spi - na
Cod. 9508.
ex-ti - tis - ti sed vir-go in - ta- - ta.


IVb5. *
ge - ni trix es fac - ta.

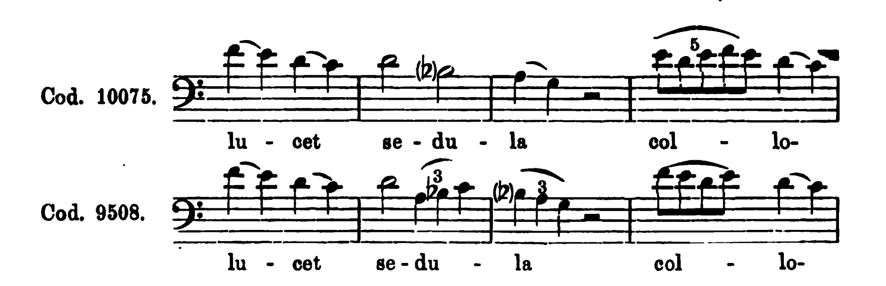

V.
Cod. 10075.
The-o-phi - lum re - for - mans gra-ti - e.

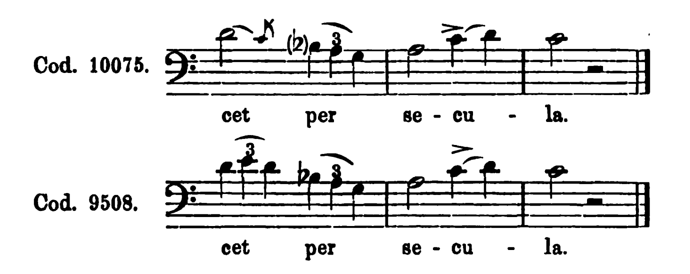

VI.
Cod. 10075.
Er - go ma - ris stel - la ver-bi de - i
Cod. 9508.
ver-bi de - i


Cod. 10075.
etc.
cel - la
Cod. 9508.
etc.
cel - la

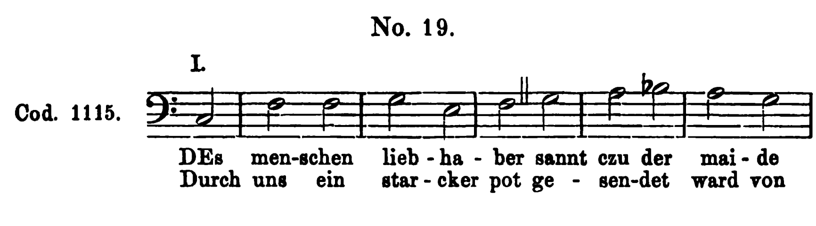

Cod. 10075.
Ut nos sol - vat a pec - ca - tis et in


Cod. 10075.
reg - no cla - ri - ta - tis quo lux
Cod. 9508.
reg - no cla - ri - ta - tis quo lux


Cod. 10075.
lu - cet se - du - la col - lo-
Cod. 9508.
lu - cet se - du - la col - lo-


Cod. 10075.
cet per se - cu - la.
Cod. 9508.
cet per se - cu - la.

No. 19.


I.
Cod. 1115.
DEs men-schen lieb - ha - ber sannt czu der mai - de
Durch uns ein star - cker pot ge - sen-det ward von


her von sei - ner en - gel schar nur ai - nen en-gel klar der
got da - rumb das er be - twang mit kraft na - tu-ren gangk an



star - kche pot - schaft warb.
der Jungk frawn ge - purd.

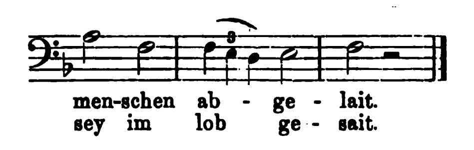
II.



Na - tur er u - ber want der e - ren kü-nig ge - porn im
Der hoch-fart in ver - dros in twangk sein mais - ter-schaft die

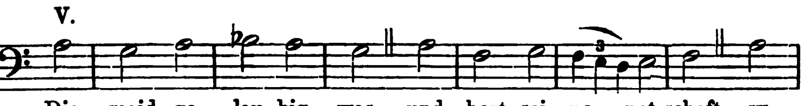


dien - nen al - le lant er hat den all - ten czorn dem
hohn und sein ge - nos stört er mit aig - ner kraft des



men-schen ab - ge - lait.
sey im lob ge - sait.

V.



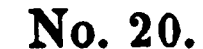
Die maid ge - lau-big was und hort sei - ne pot-schaft sy
Der rat des men-schen tod mit recht ver-der - bet hat du
Der mues ge - rue-chen uns ab - las der sün - de gebn und



en-phieng und ge - nas ains suns von Go - tes kraft der
star - cker va - ter got ge - laub - haft die dein be - statt dem die
durch die lieb seins suns gab (er) uns das ewig le - ben dort



wun - der - leich ge - nannt.
Chris-ten sein er - kannt.
in der enn - gel lanndt.



No. 20.

Cod. 10075.

Mun-dum pin-gis no-vo flo-re flo-rem pa-ris
A - ve si-dus lux di - e - rum a - ve gem-ma

mi - ro mo - re vir - go ma - nens sum pu - do - re no-men
mu - li - e - rum quae lac - tas - ti re - gem re - gum ge-ni-

flo - ris gra - ti - a. Re-gis ma-ter et re-
to - ris fi - li - a. In te ver-bum sae - ra

gi - na mo-rum dux et dis - ci - pli - na de ma - lo - rum
pa-rens tu es ro - sa spi - na ca-rens per te mundus

nos sen - ti - na per-duc ad ce - les - ti - a.
vi - ret a - rens per te da - tur ve - ni - a.

Au-fer cul-pas o ma - ri - a pla - ca re-gem pre - ce pi - a

qui - a per te da - tur vi - a ad e - ter-na

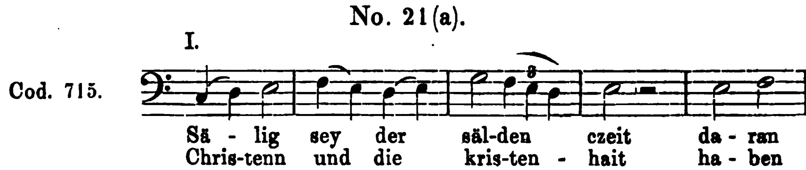
gau - di - a.

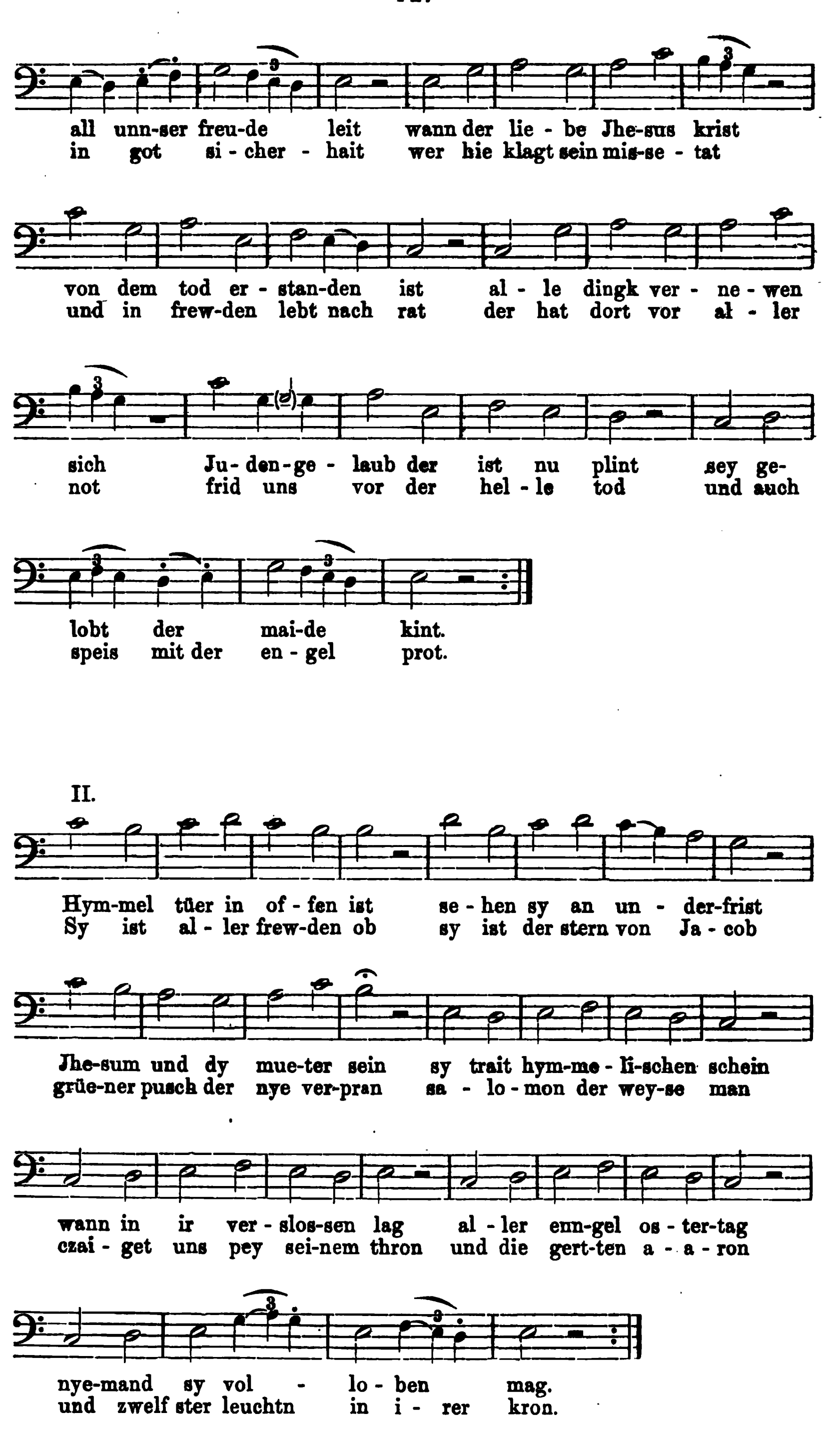
* überall vielleicht etwa: und

No. 21 (a).

I.

Cod. 715.




all unn-ser freu-de leit wann der lie - be Jhe-sus krist
in got si - cher - hait wer hie klagt sein mis-se - tat
von dem tod er - stan-den ist al - le dingk ver - ne - wen
und in frew-den lebt nach rat der hat dort vor al - ler
sich Ju - den-ge - laub der ist nu plint sey ge-
not frid uns vor der hel - le tod und auch
lobt der mai-de kint.
speis mit der en - gel prot.
II.
Hym-mel tüer in of - fen ist se - hen sy an un - der-frist
Sy ist al - ler frew-den ob sy ist der stern von Ja - cob
Jhe-sum und dy mue-ter sein sy trait hym-me - li-schen schein
grüe-ner pusch der nye ver-pran sa - lo - mon der wey-se man
wann in ir ver - slos-sen lag al - ler enn-gel os - ter-tag
czai - get uns pey sei-nem thron und die gert-ten a - a - ron
nye-mand sy vol - lo - ben mag.
und zwelf ster leuchtn in i - rer kron.


III.
Da - ni - el sach ei - nen pergk ai - nen stain und
Da - vid mit der har - phen sein lobt mit mir dy
man-nes werck ge - de - on czaigt uns sein fel . . . . . .
vrau-en mein lob sey ir von mir ge - leit ge - lobt sey
* III a. 4.
. . . . *
all ir wir-di - kait.
sein por-ten E - ze - chy - el.
No. 21(b).
I.
Cod. 9508
fol. CCLII (a).
Af - flu - ens de - li - ci - is da - vid
Ho - di - e cu - bi - cu - lum re - gis
re - gis fi - li - a spon-si fer - tur bra-chi - is
hes - ter sus - ci - pit se - da - re pe - ri - cu - lum
ad ce - li se - di - li - a et a - mi - ca pro-pe-
quod hos- ti - lis af - fi - cit a - man in - stans hos - ti-
rat spon - sum quo ab - i - e - rat que - rens
bus pec - ca - ti ru - den - (ti - bus) * mor - tem
in - ter li - li - a.
mun - do con-fi - cit.

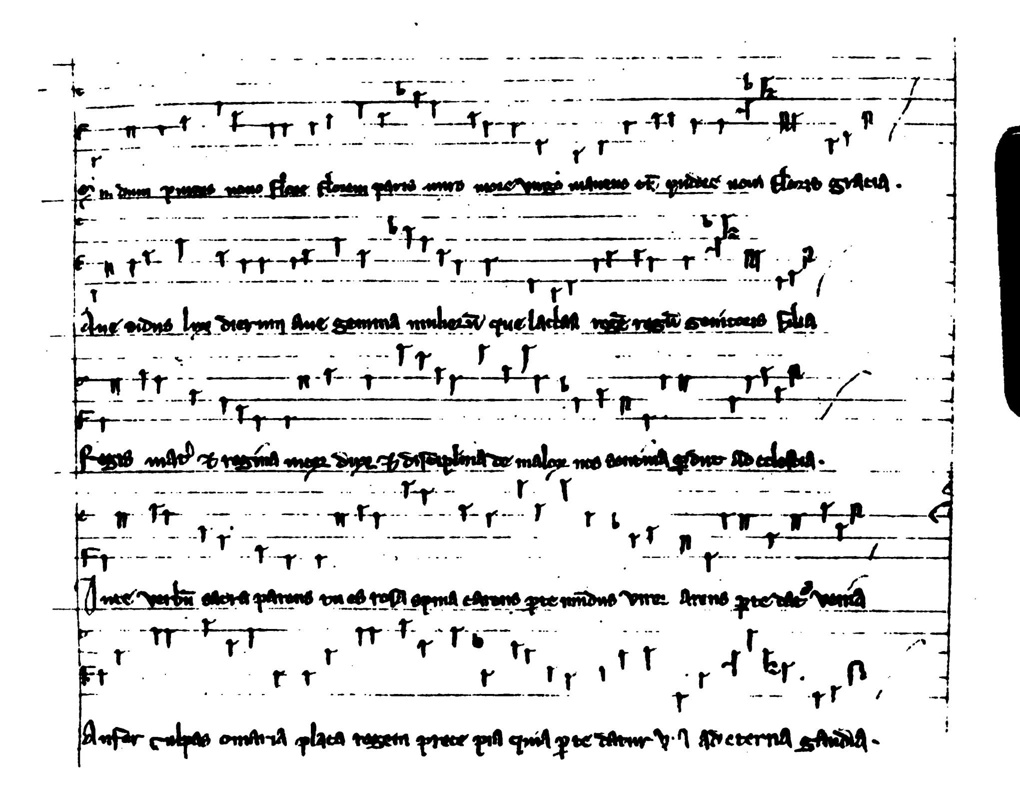

* I b.
etc.
… ru - den - ti - bus mor - tem.
II.
Per ce - li pa - la - ci - a cunc-ta trans-it hos - ti - a in - tra
Vox ra-che - lis in ra - ma hic au - di - tur sed dra - ma dul - ce
re - gis a - tri - a u - bi scep-trum au - re - um chris - tum
ti - bi ca - ni - tur u - bi te am - plec - ti - tur spon - sus
os vir - gi - ne - um os - cu - la - tur ho - di - e ut sit
et al - lo - qui - (tur quo) * be - a - ta fru - e - ris (plus pro
pax ec - cle - si - e.
cunc-tis) ** su - pe - ris.
* II b
etc.
… (al - lo - qui) - tur quo
**
etc.
… plus pro cunc-tis. …
III a.
Te trans - mit - tit ho - di - e tel-lus ce - li
cu - ri - e da - vid re - gis the - cu - i - tem
he - li - se - i su - na - mi - tem.

IIIb.



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

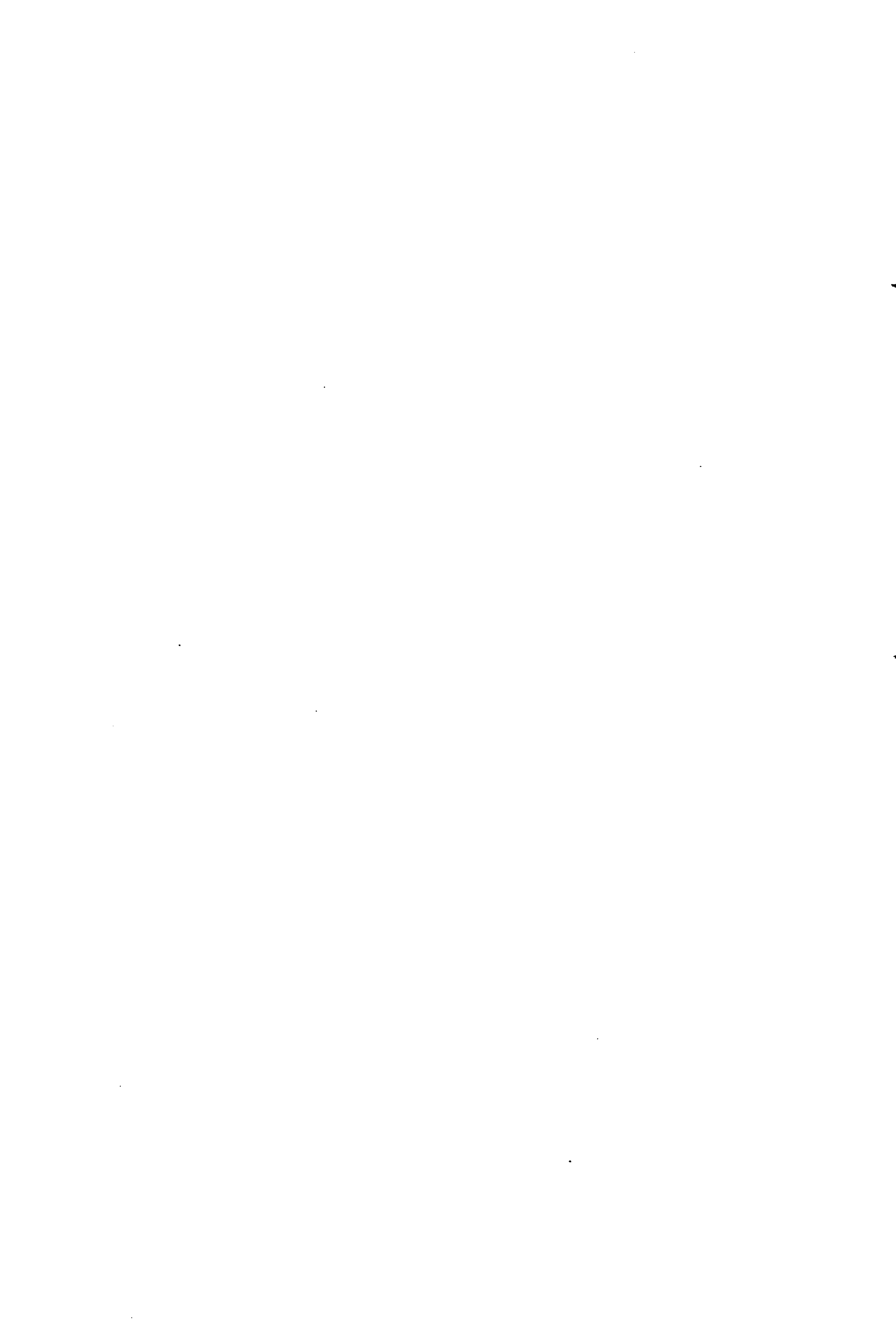
Clm. 10075. - saec. XIII/XIV.



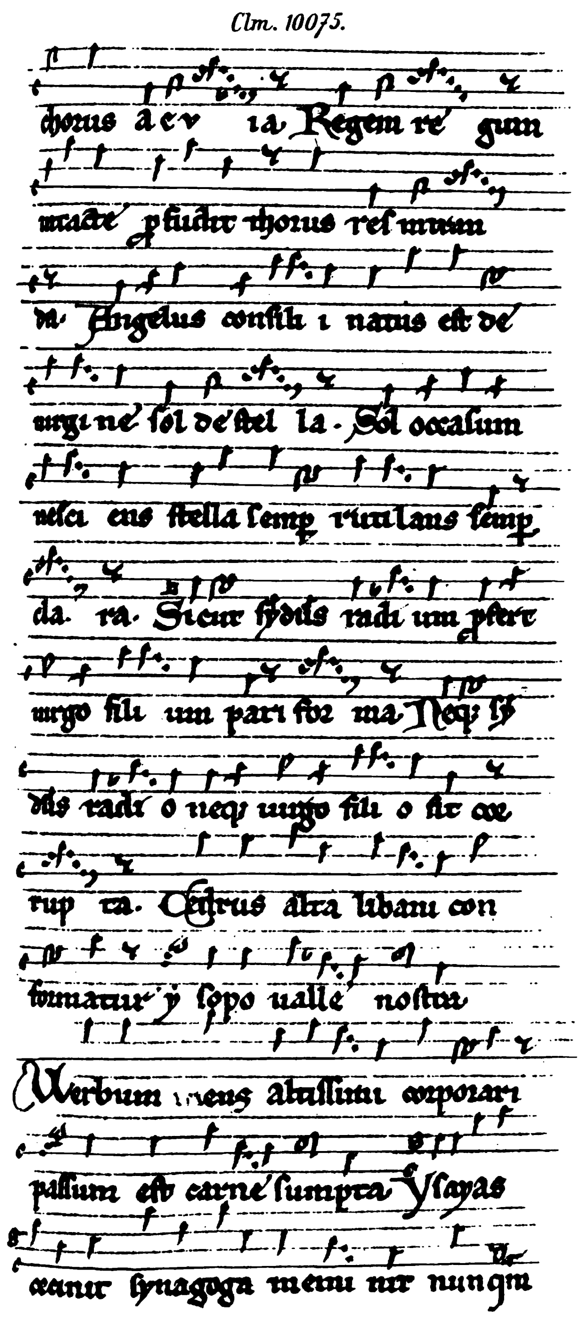
Sequenz: „Mundum pingis novo flore."

(Folio 1. Vorderseite.)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.

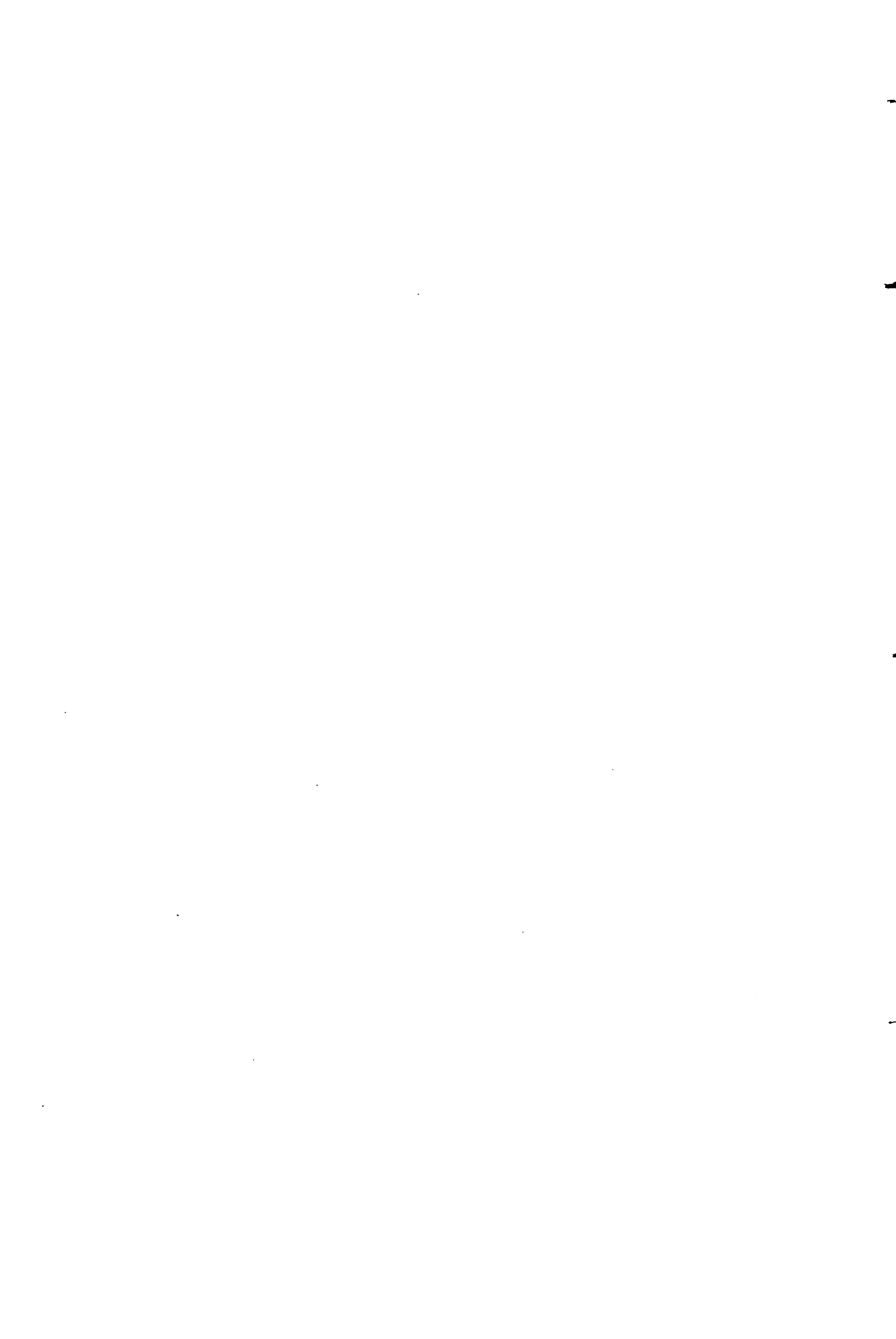


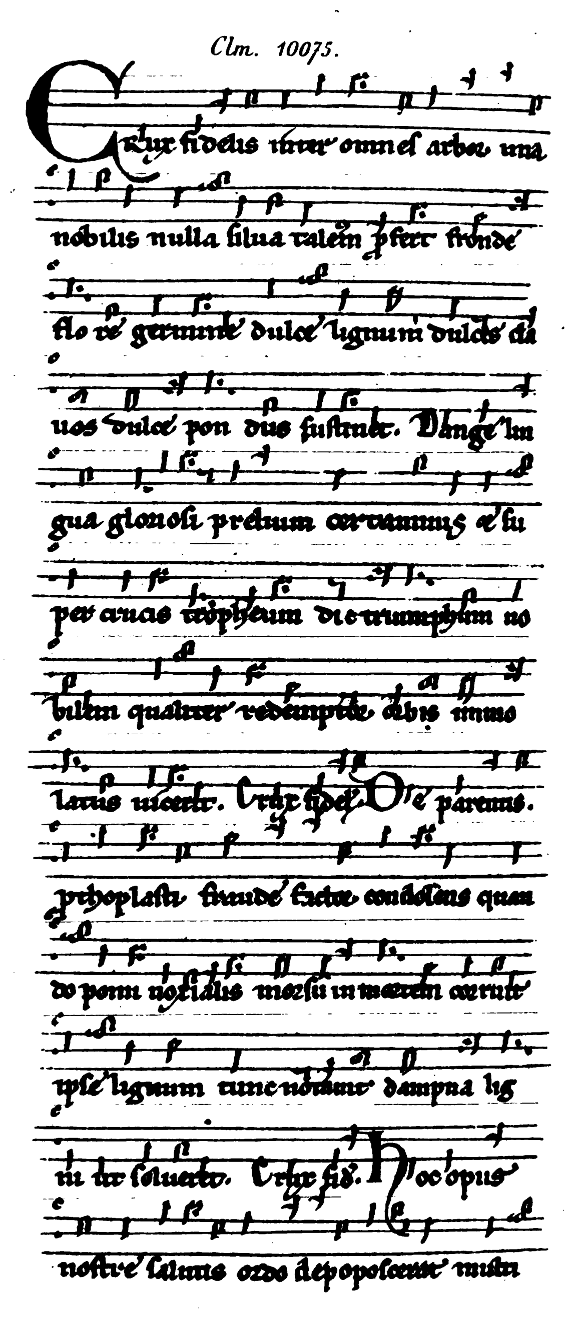
Clm. 10075.



Aus der **Sequenz**: „*Letabundus exultet*" (*Folio 233 Vorderseite.*)

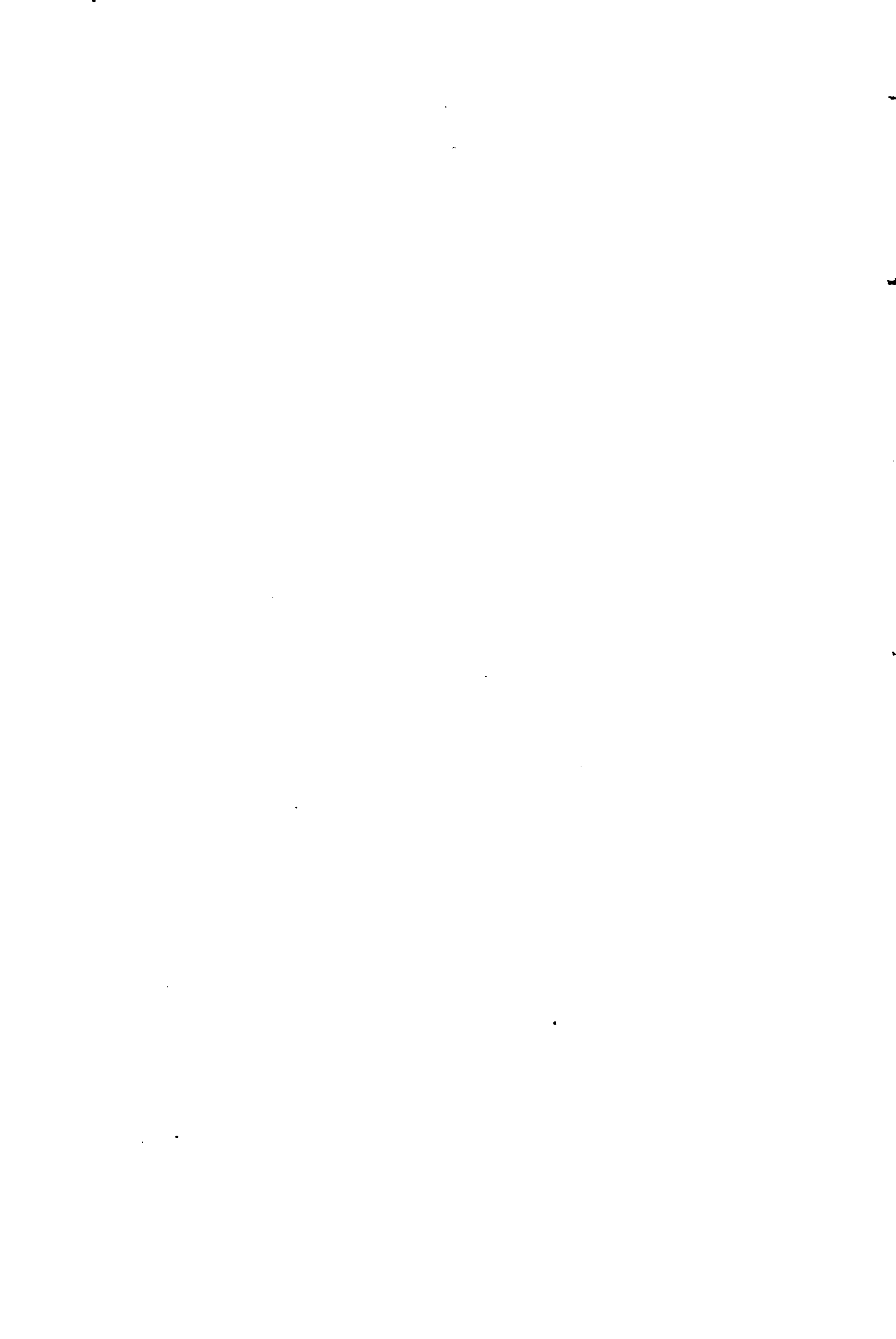
Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.



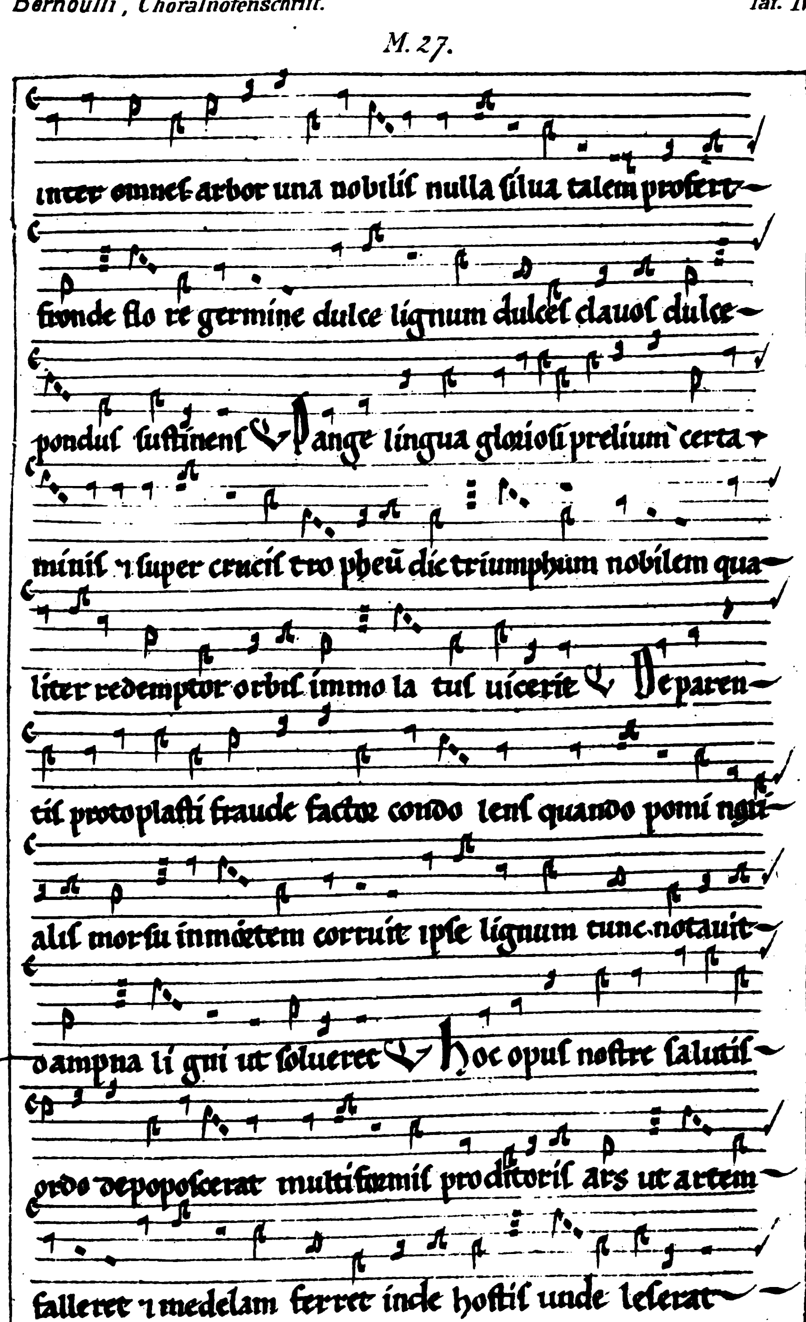


Hymnus: *„Crux fidelis“* (*Folio 92 Rückseite*)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.



M. 27.



Aus dem Hymnus: „*Crux fidelis*" *(Folio LII. Vorderseite)*

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.



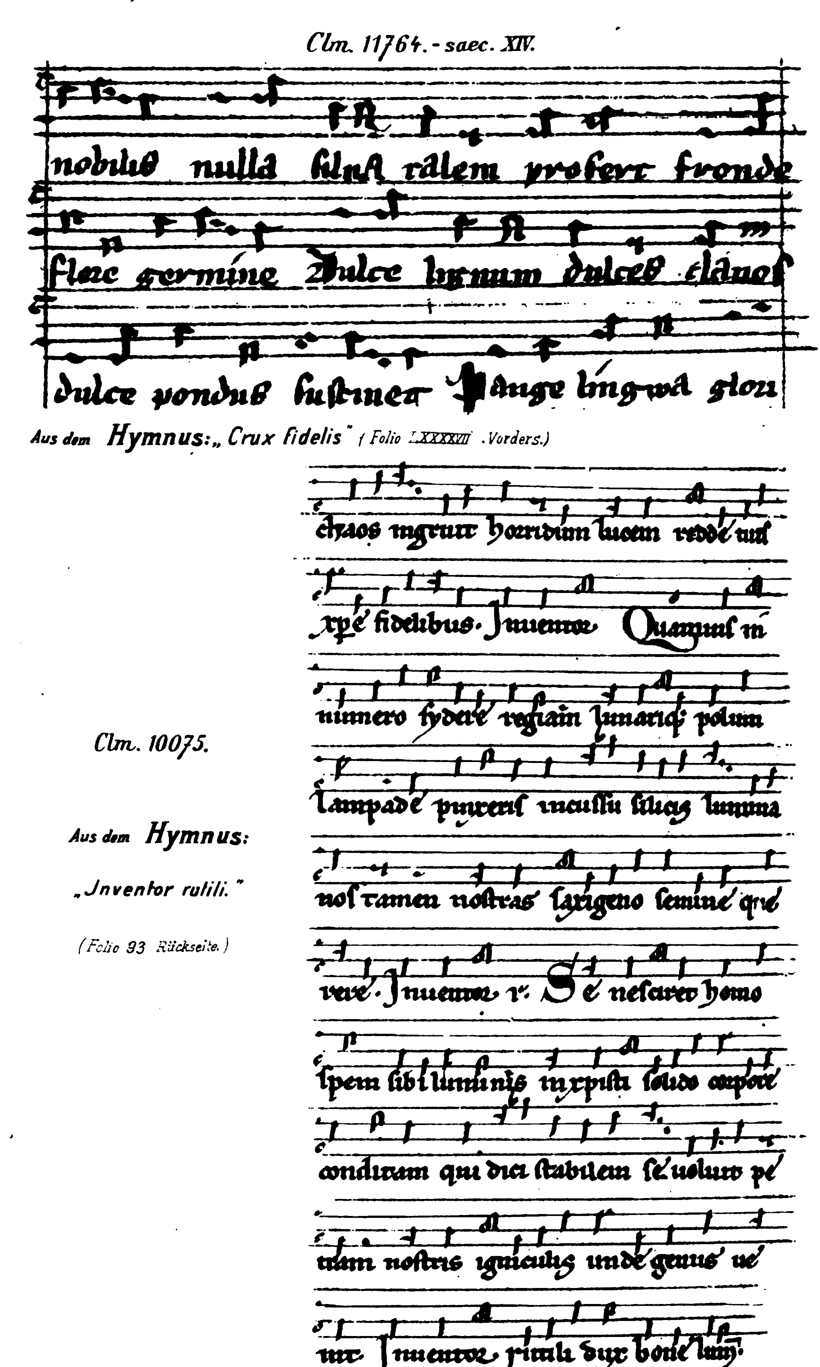
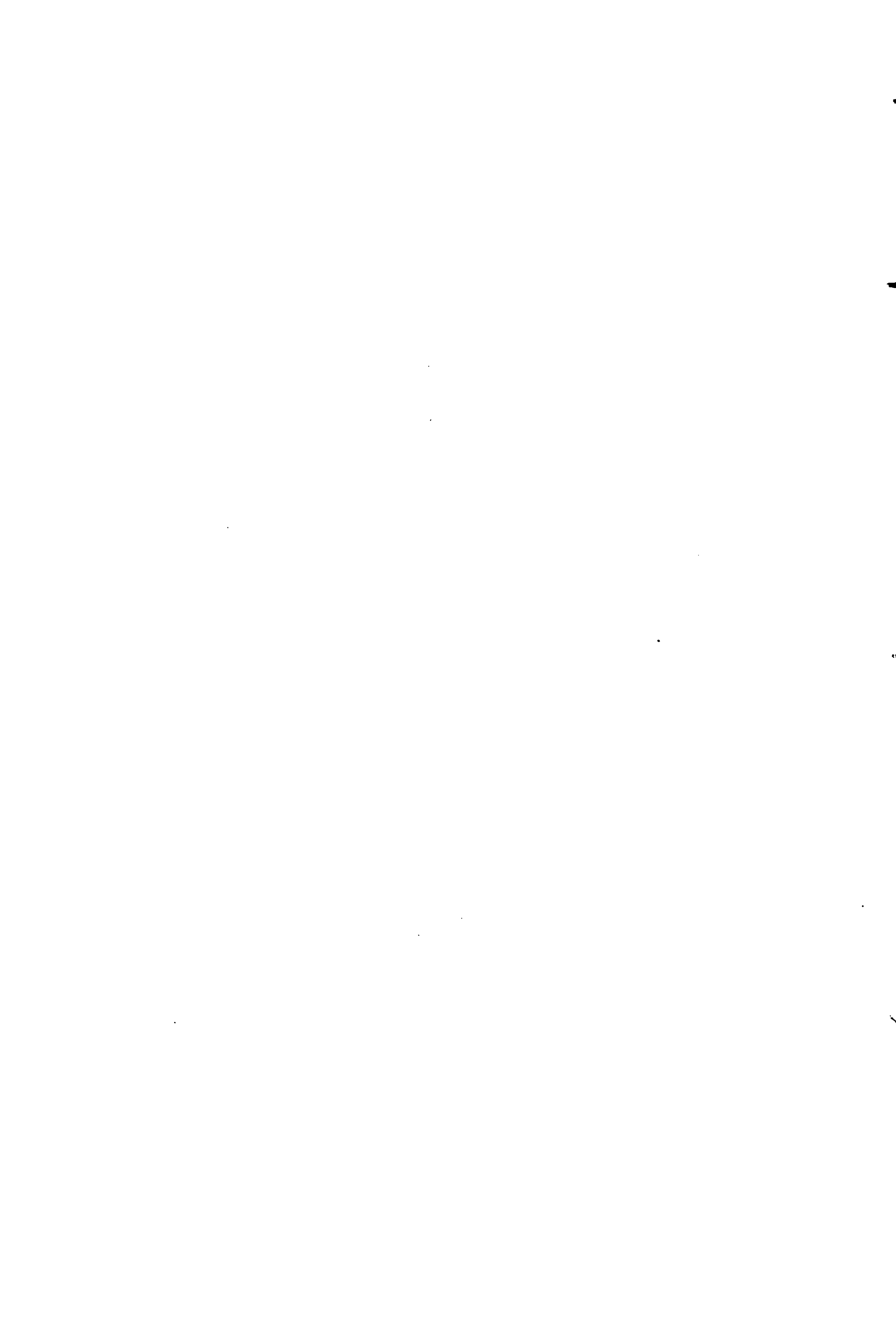


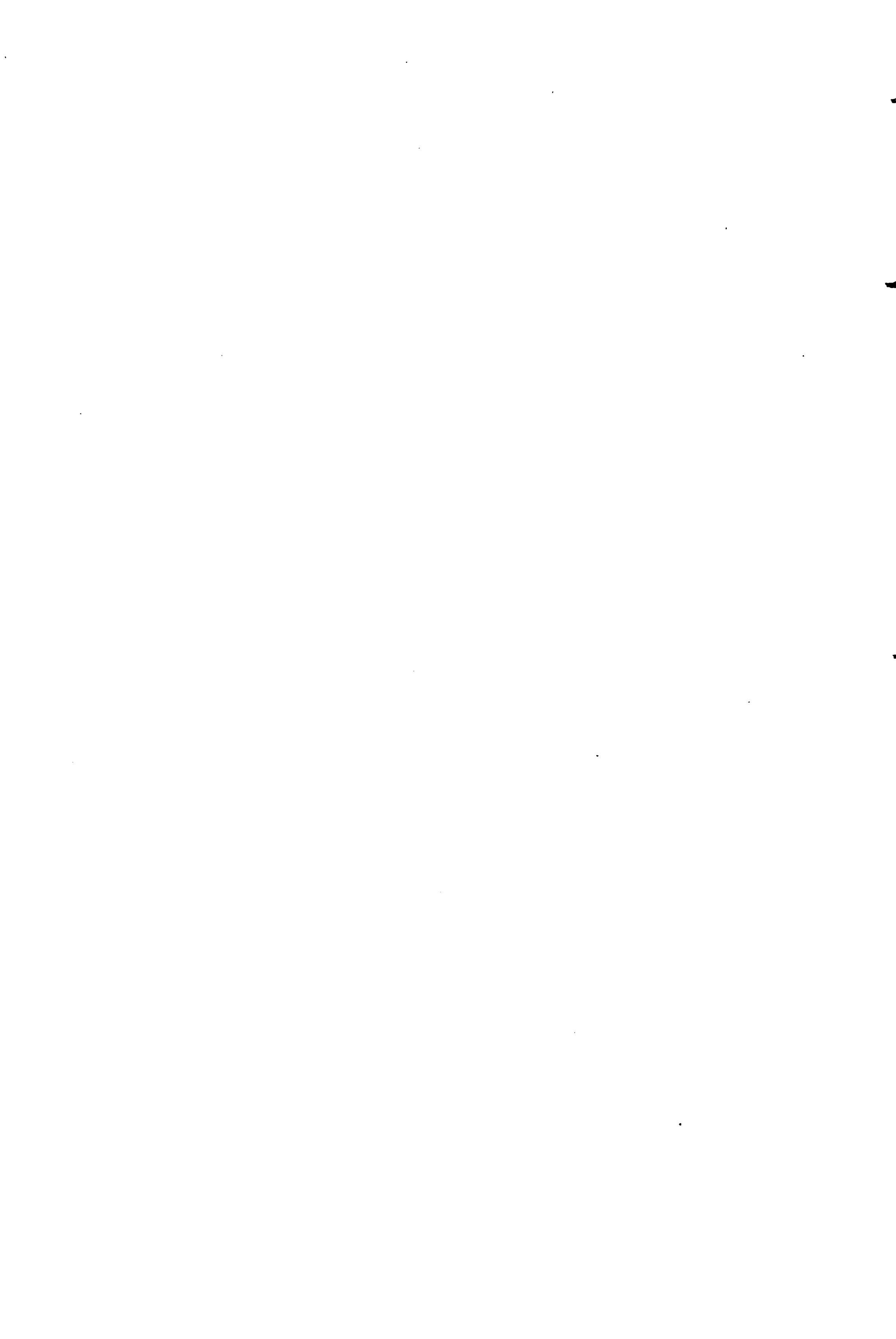
Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.





1te Hälfte des **Hymnus**: „*Apostolorum passio*" *(Folio 171 Rückseite.)*

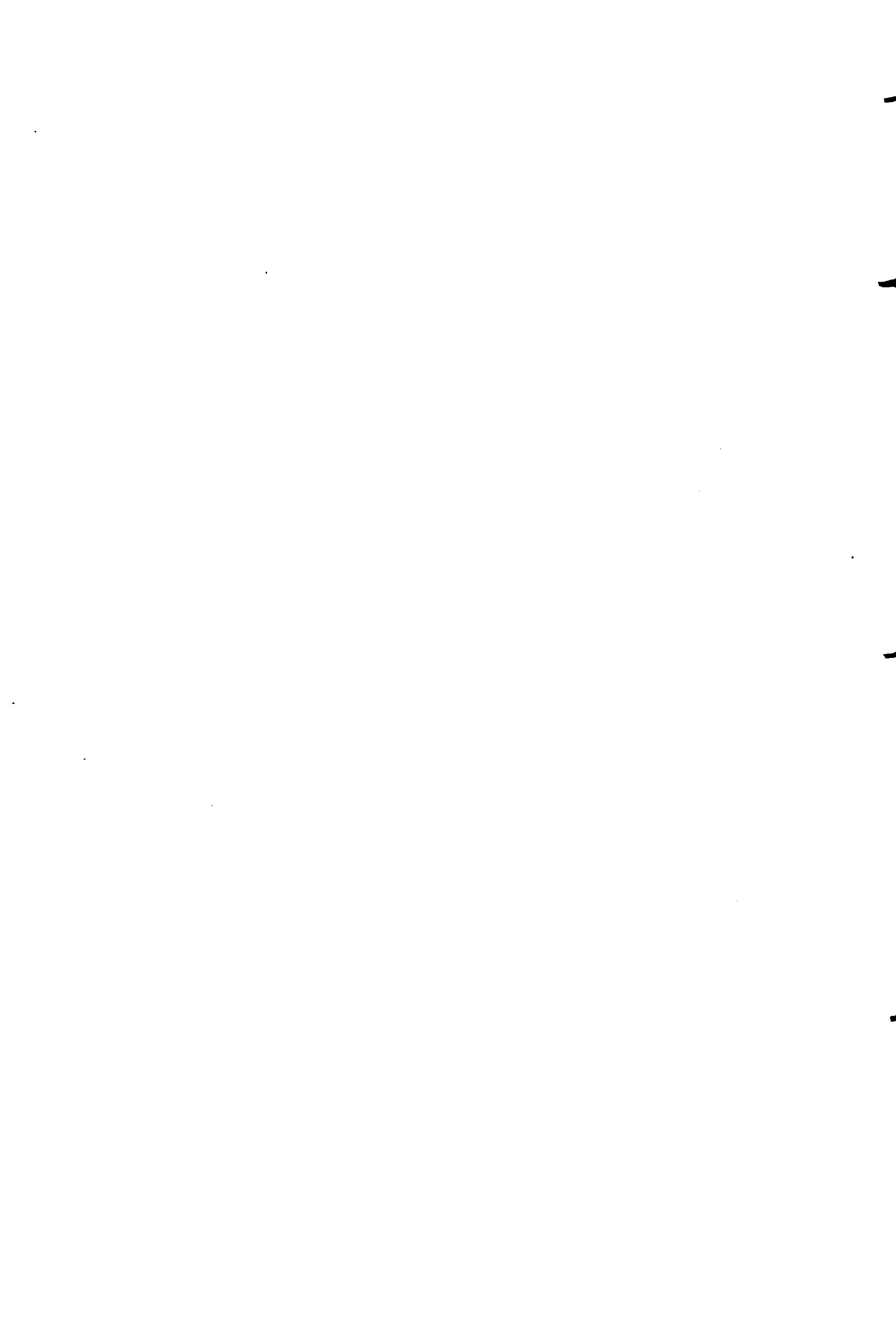
Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenstr. 13.



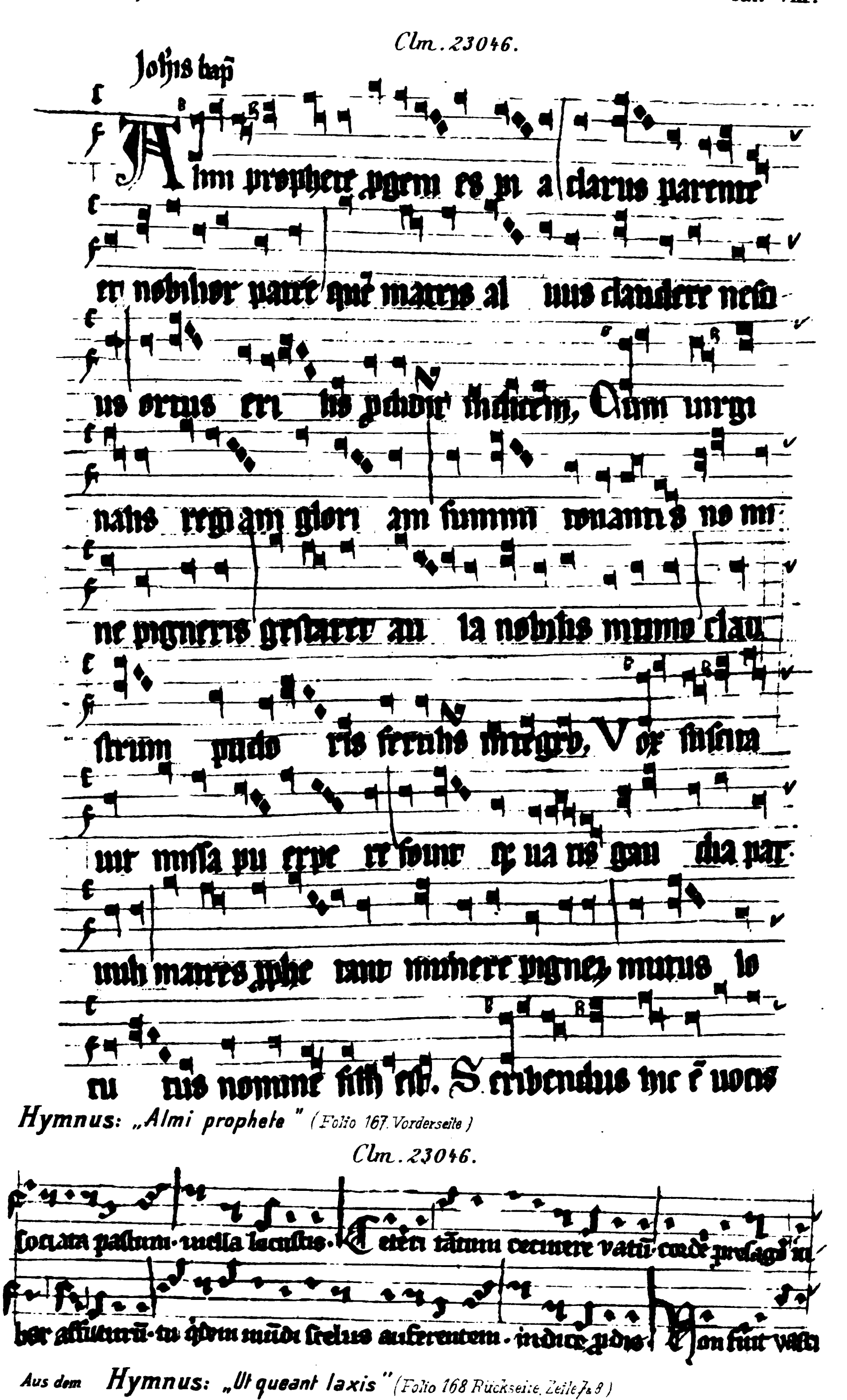
Clm. 10075.

Aus der **Sequenz**: „*Letabundus exultet*" (*Folio 233 Vorderseite.*)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.



Clm. 23046.



Hymnus: „*Almi prophete*" (*Folio 167 Vorderseite*)

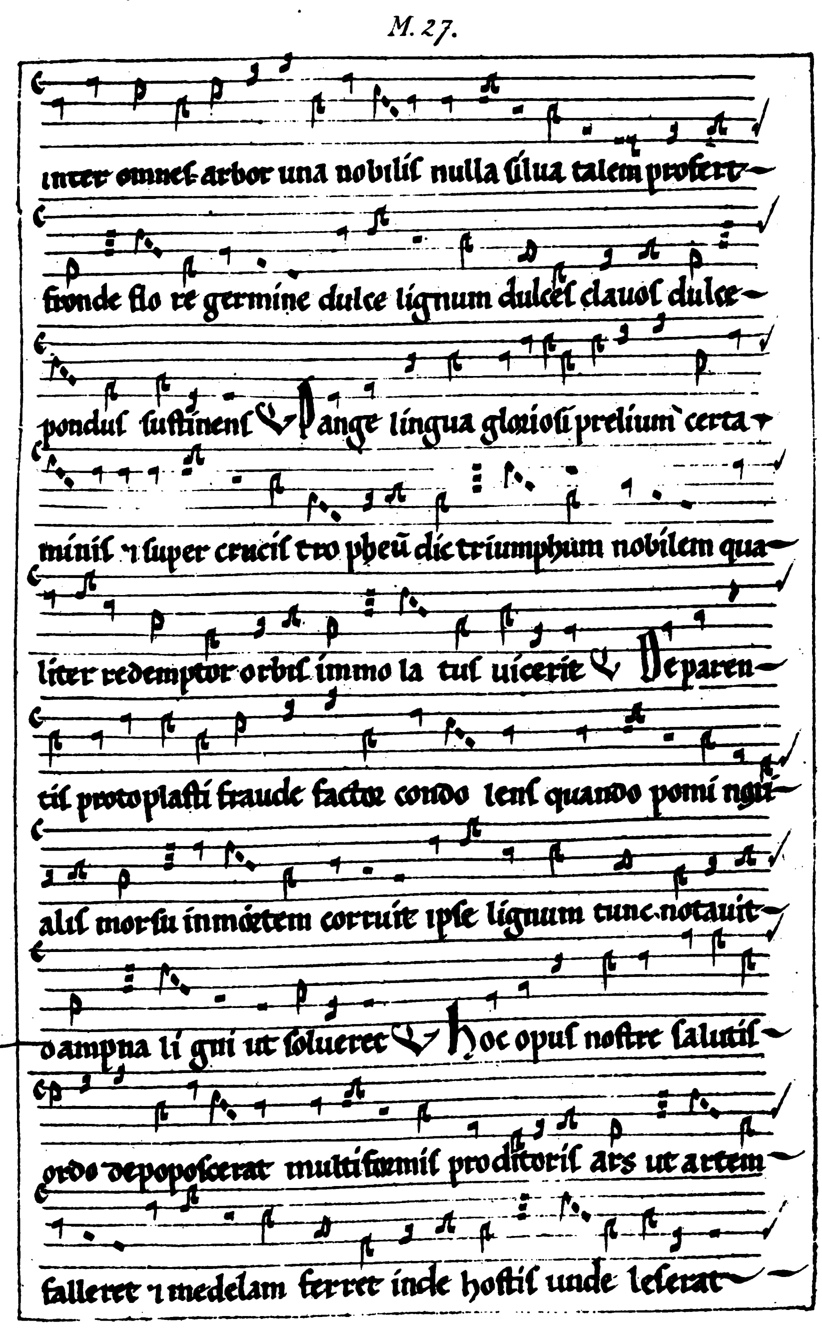
Clm. 23046.

Aus dem **Hymnus:** „*Ut queant laxis*" (*Folio 168 Rückseite, Zeile 7 u. 8*)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.



M. 27.

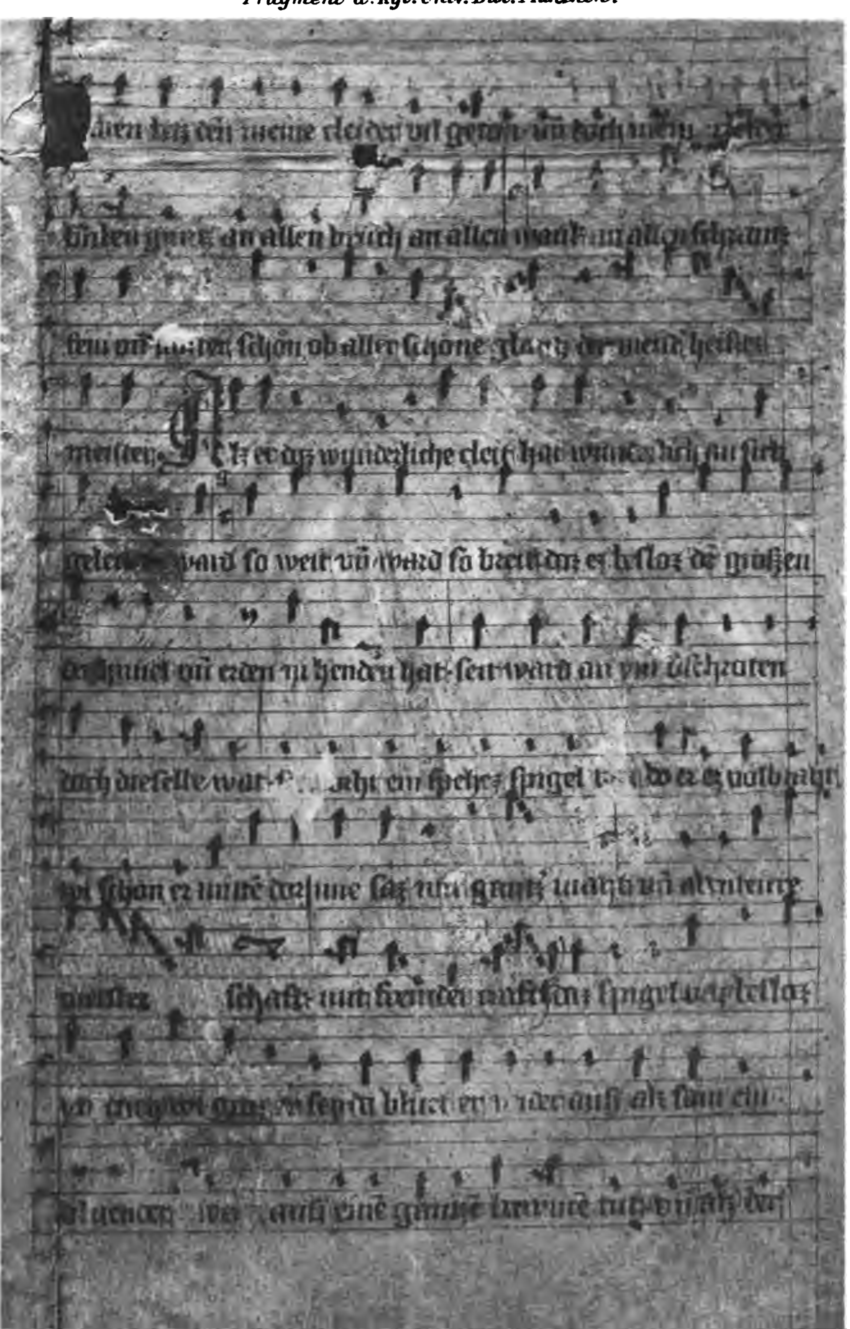


Aus dem Hymnus: „Crux fidelis" (Folio LII. Vorderseite.)

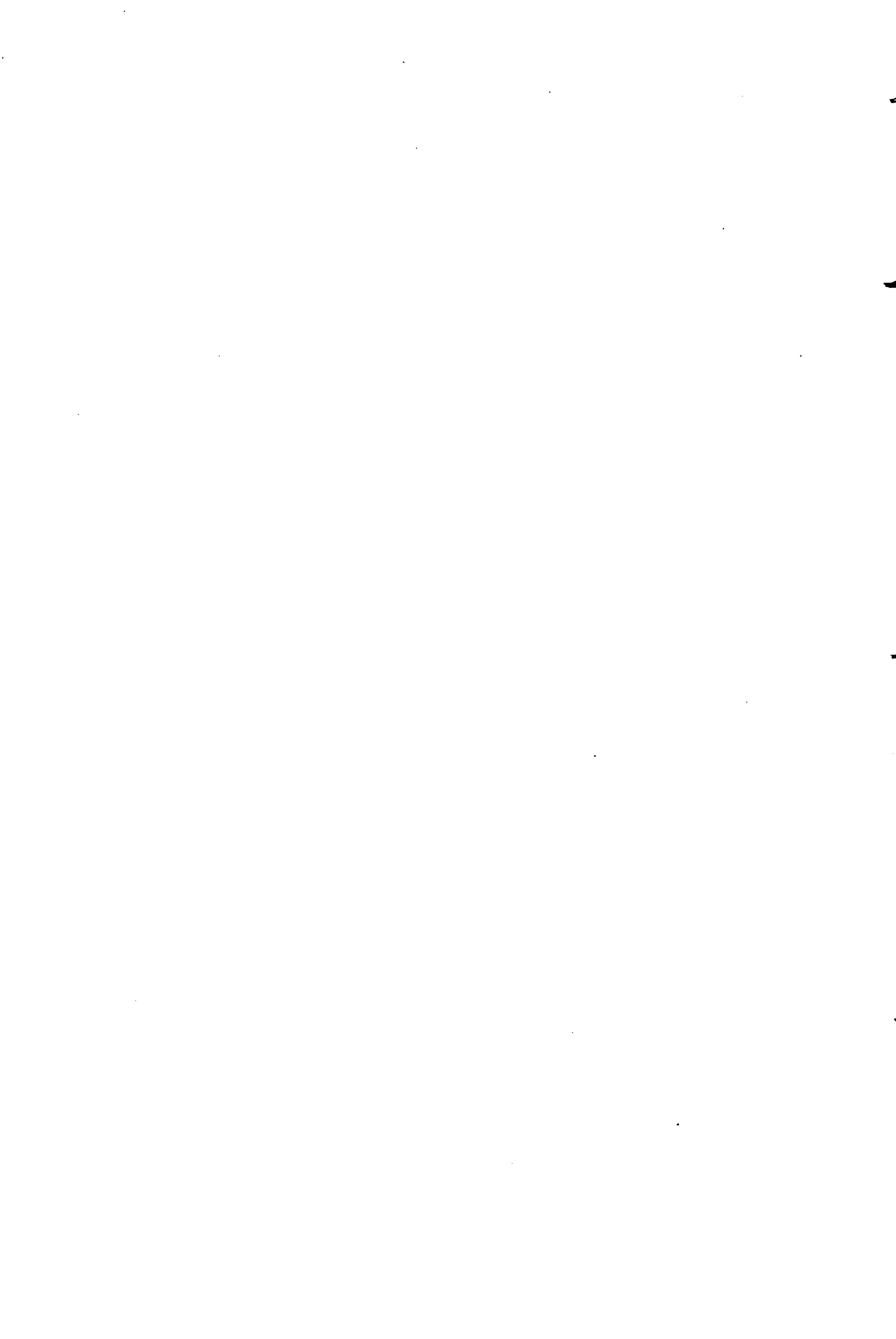
Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.



Fragment d. kgl. Univ. Bibl. München.



(Seite 4.)

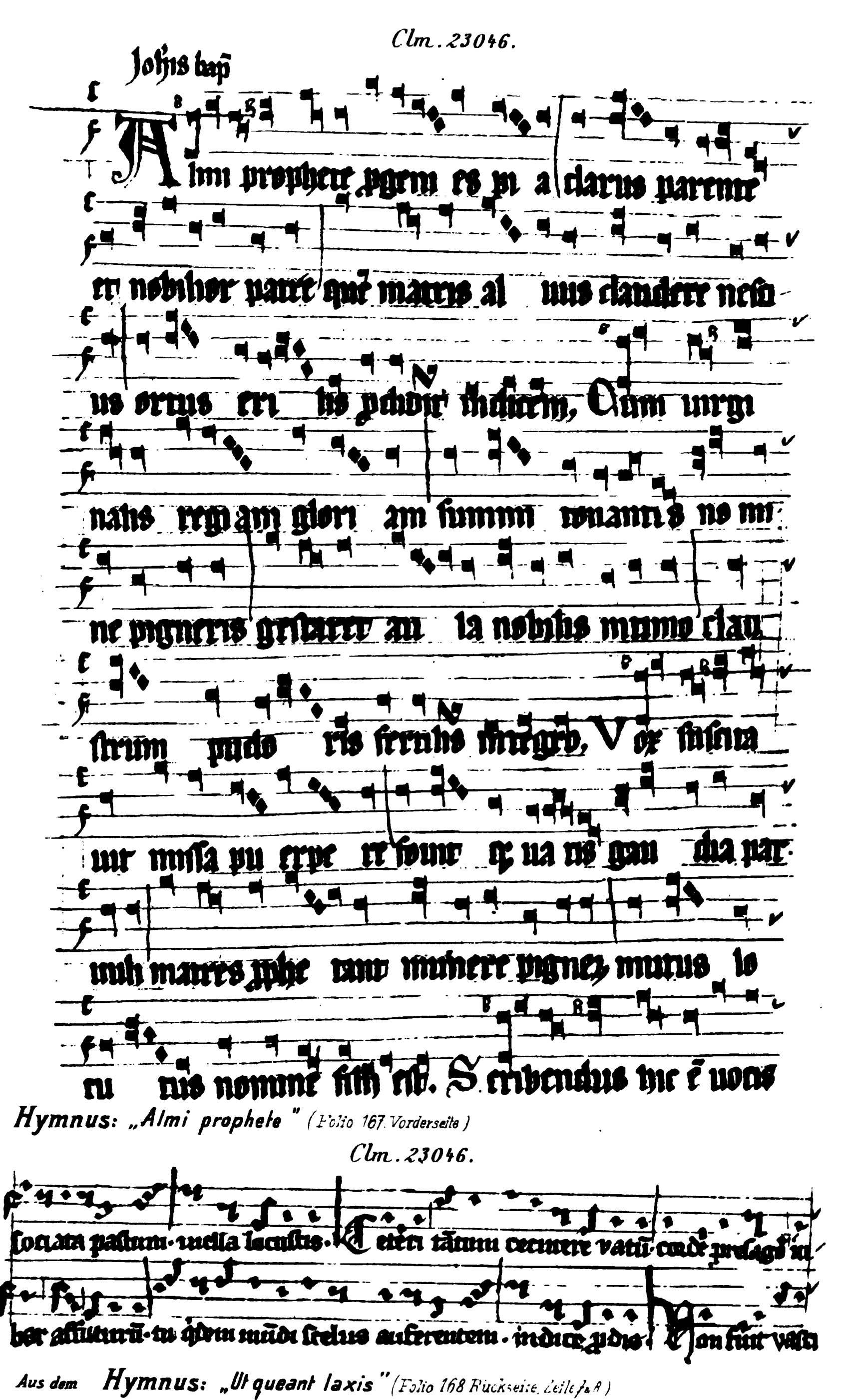




1te Hälfte des **Hymnus**: „*Aposlolorum passio*" (*Folio 171 Rückseite.*)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenstr. 13.

Clm. 23046.

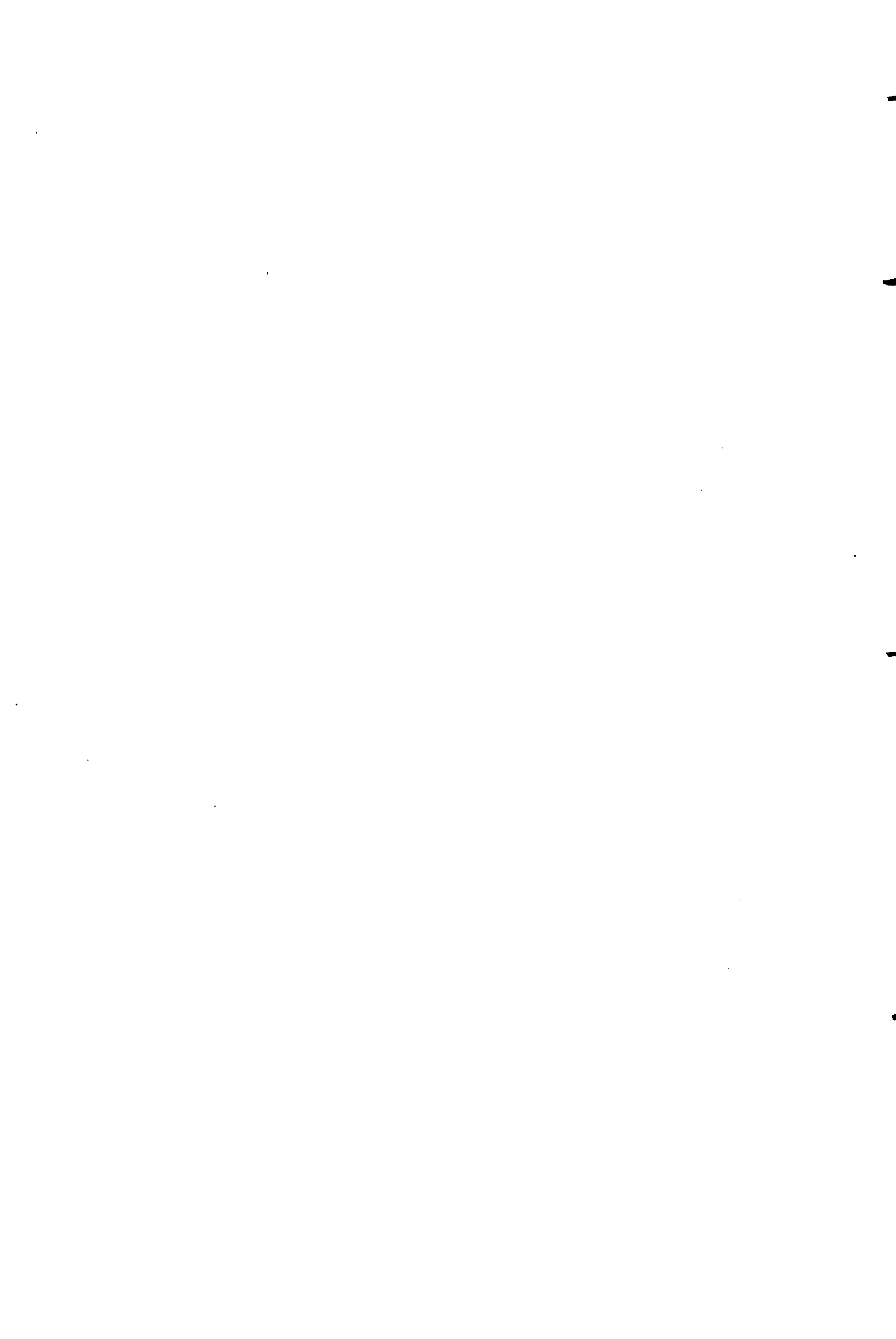


Hymnus: „Almi prophete" (Folio 167 Vorderseite)

Clm. 23046.

Aus dem *Hymnus: „Ut queant laxis"* (Folio 168 Rückseite, Zeile 7 u. 8)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Mülthenst. 13.

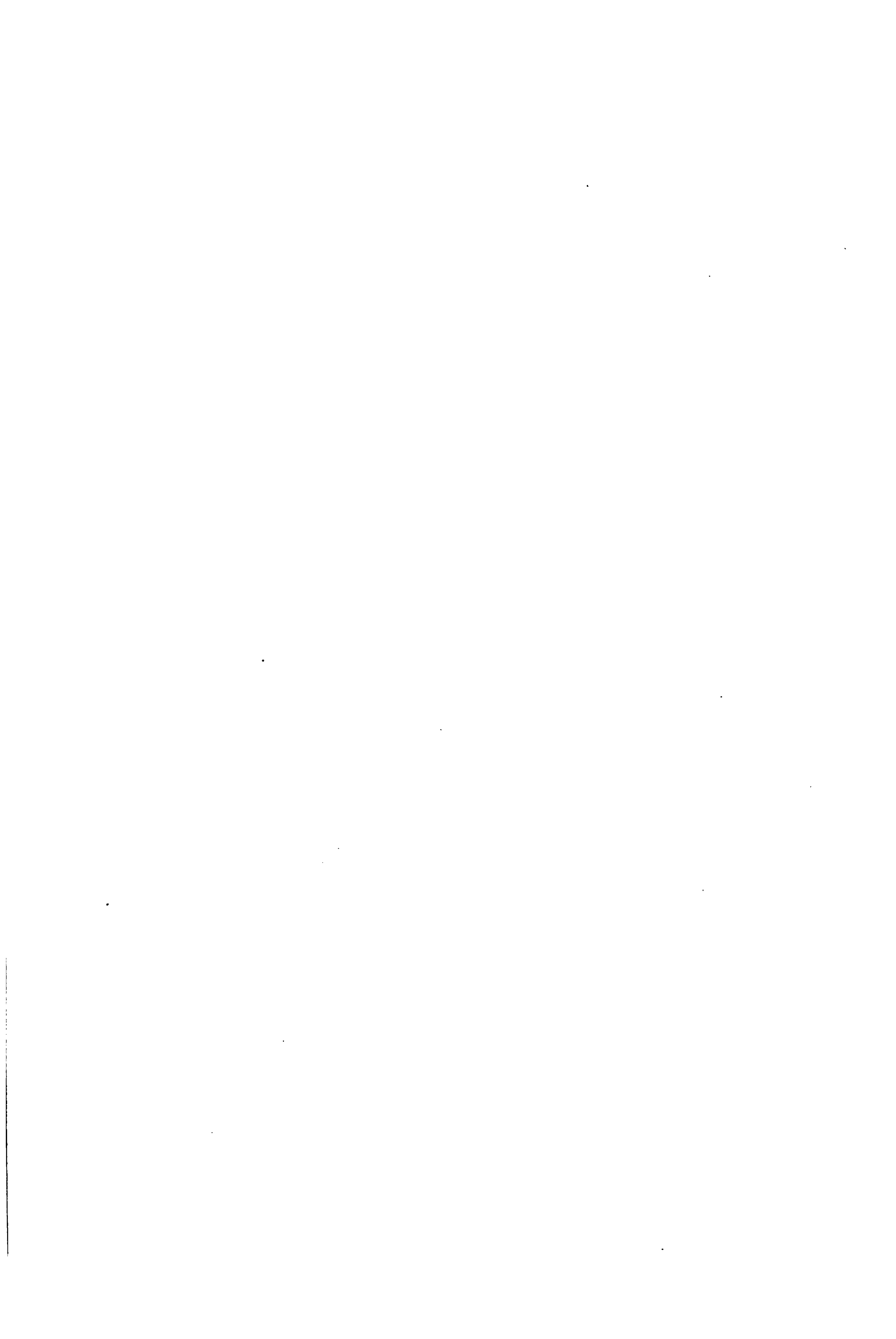




Hymnus: „Almi prophete" (Folio 167. Vorderseite)

Aus dem *Hymnus: „Ut queant laxis"* (Folio 168 Rückseite, Zeile 7 u. 8)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.



Fragment d. kgl. Univ. Bibl. München. - saec. XIV/XV.

Marienleich: *„Ey ich sah in dem throne."* (Seite 1)



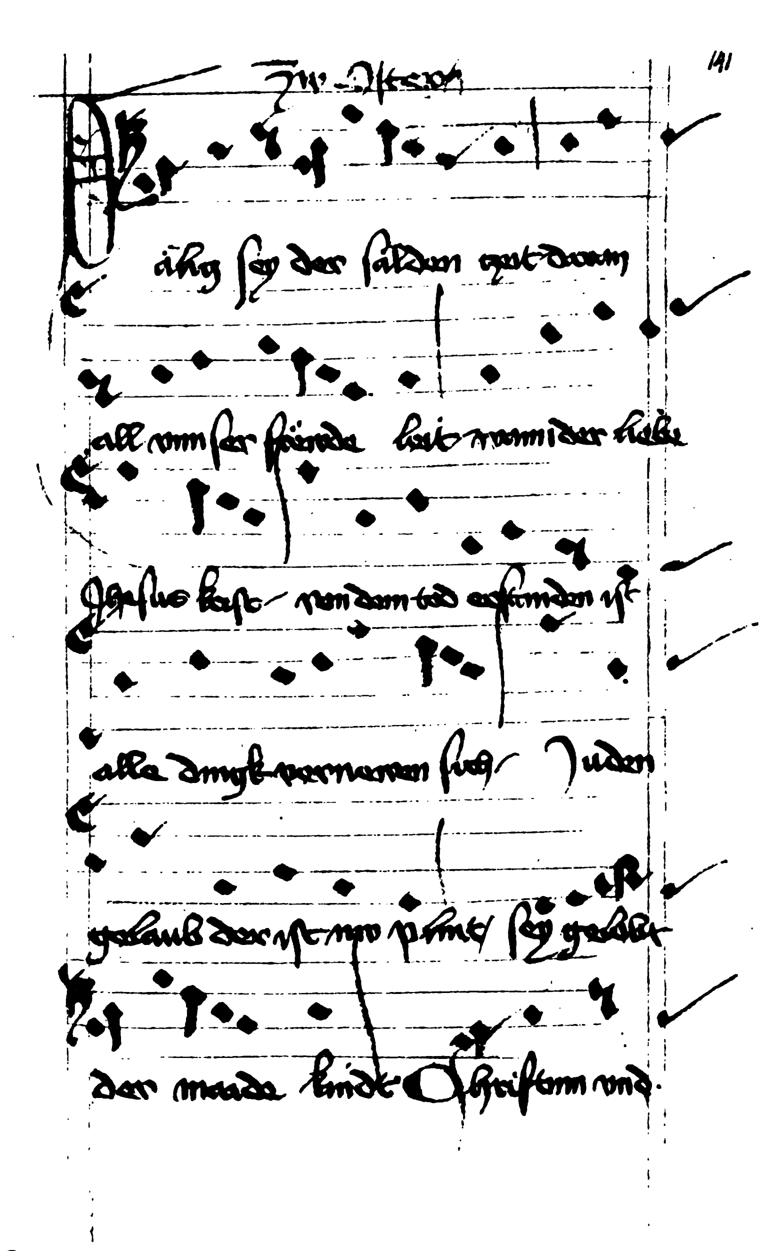
Fragment d. kgl. Univ. Bibl. München.



(Seite 4.)



Cgm. 715.- saec. XV.

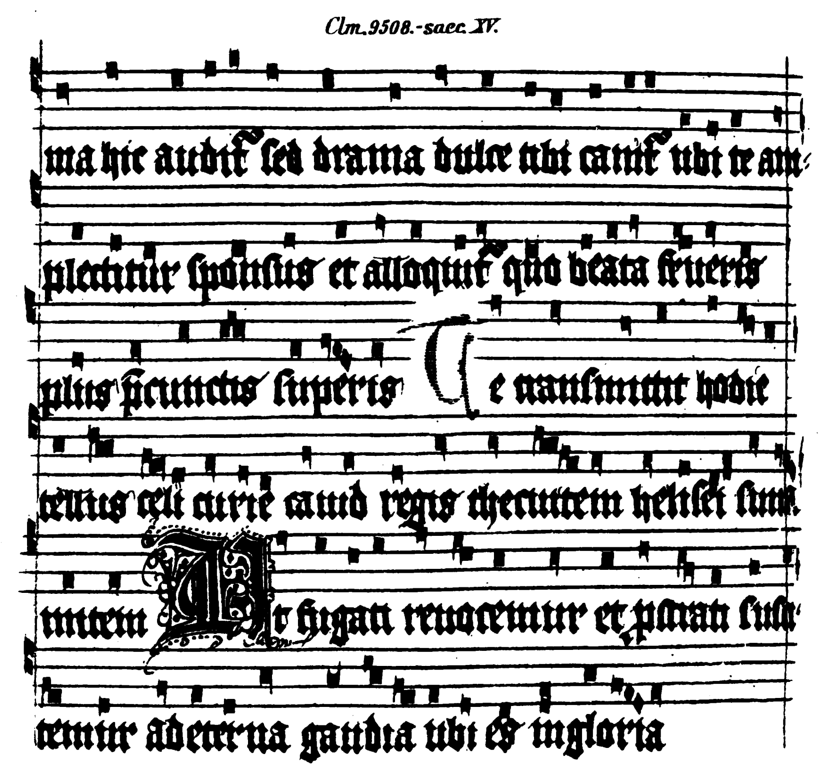


Sequenz: *„Sälig sey der sälden czeit"* (Folio 141 Vorderseite)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.



Clm. 9508.-saec. XV.



Schluß der Sequenz: „Affluens deliciis" (Folio CCLII Rückseite)

Clm. 9508.



Hymnus: „Assunt festa jubilea" (Folio XXXVII Vorderseite)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.

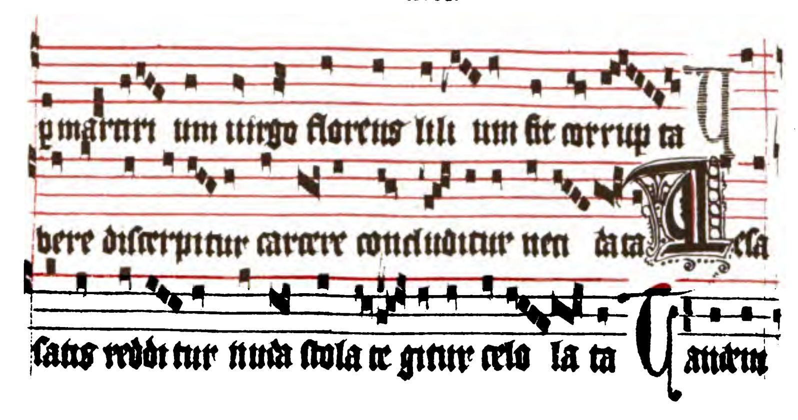


Clm. 9508.



Aus der **Sequenz**: „*Ave virgo martir christi*" (*Folio CVII Rückseite. Zeile 5-10.*)

Clm. 9508.



Aus der **Sequenz**: „*Regi regum*" (*Folio CX. Rückseite. Zeile 1-3.*)

Photo-Lithogr. v. Hubert Köhler München, Blüthenst. 13.



